

دراسات  
في الآداب الأجنبية

آلان روب جرييه

نحو  
رواية  
جديدة

ترجمة: مصطفى إبراهيم مصطفى  
تقديم: الدكتور لويس عوض



دار المغارب بمصر

[www.library4arab.com](http://www.library4arab.com)

**[www.library4arab.com](http://www.library4arab.com)**

دراسات  
في الآداب الأجنبية

آلان روب جرييه

# نحو رواية جديدة

ترجمة  
مصطفى إبراهيم مصطفى  
[www.library4arab.com](http://www.library4arab.com)

تقديم  
الدكتور لويس عوض



دار المغارف بمصر

**[www.library4arab.com](http://www.library4arab.com)**

ملتزم الطبع والنشر : دار المعارف بمصر - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج.ع.م.

## مقدمة

بقلم

الدكتور لويس عوض

الرواية كفن من فنون الأدب شيء حديث نسبياً ، فلو أننا تجاهلنا آثار العصور الوسطى التي تلخص أساطير القدماء من يونان ورومان ، وأكثرها في صورة معاجم وكتب باللاتينية ، من حواديت بابريوس فابولاى Pavrius Fabulae إلى أنساب الآلهة لبوكاشيو De Genealogia Deorum لوجدنا أن أقدم نماذج للرواية لم تظهر في العالم الحديث إلا في القرن السادس عشر أو في نصفه الثاني على وجه

www.library4arab.com

تحت إشراف الدكتور لويس عوض ، وهو أستاذ الأدب في جامعة القاهرة ، في كتابه Decameron أى القصص العشر وأعمال بانديللو Bandello وغيرهما من الكتاب الإيطاليين الذين تخصصوا في فن الرواية في نهاية العصور الوسطى وفي أعقاب عصر النهضة الأوروبية ولكن عمل بوكاشيو وبانديللو وسواهما ، برغم أنه من الناحية التاريخية يعد بداية فن الرواية ، فقد كان بالفعل يسمى فن النوفللو nouveau وهو ليس إلا امتداداً لمدرسة الحواديت ، وهي المدرسة التقليدية لفن القصص قبل ظهور الرواية بالمعنى الحديث ونموذجها الأعلى في الأدب العربي الكلاسيكي « المقامات » وفن الأدب الشعبي « ألف ليلة وليلة » . وربما كانت بدايات هذه المدرسة وينابيعها الأولى هي أشياء مثل أنساب الآلهة لهسيود في القرن الثامن ق.م. وما تفرع عنها من أقاصيص وحاديت ، وفي اعتقادي أن هذا الخيط لا يمكن أن يفضى وحده إلى ظهور الرواية بالمعنى الحديث وإنما قد يكون ينبوع الطبعي الذي نبعت منه القصة القصيرة .

أما الرواية بالمعنى الحديث فوشائجها الطبيعية في الملحمة ، لأن الملحمة بناء فني ضخم ومعقد قائم على السرد . وهذا هو الأصل في الرواية بالمعنى

الحديث. وبدايات الرواية في القرن السادس عشر اتخذت اتجاهين مختلفين واضحين. اتجاه البيكارسك picaresque ونموذجه الكامل دون كيشوت لسيرفانتس وهى عبارة عن باروديا مباشرة (أو تقليداً هزلياً) لروح الملحمة حيث نجد البناء الفني المعقد يدور حول مغامرات بطل كبير الحجم هو دون كيشوت ومغامرات من أحاطوا به من رجال ونساء. أما الاتجاه الآخر فقد ظهر في إنجلترا في الرواية الباستورالية أى الرواية التى تدور حول حياة الرعاة ونموذجه الأعلى أركاديا فليب سيدنى Philip Sidney وهى عبارة عن إحياء لتقليد قديم ازدهر في مدرسة الإسكندرية في القرون الأخيرة للوثنية والقرون الأولى للمسيحية ومحوره تصوير حياة الريف وعواطف الرعاة وتمجيد ما تتسم به من بساطة وسهولة. ولكن هذا لا يمنع طبعاً أن الأدب الإنجليزي عرف محاولات روائية كتبت نثراً لسرد مضمون ملاحم العصور الوسطى كقصص الملك آرثر وفرسان المائدة المستديرة ،

www.library4arab.com

والسبب في هذا النوع من الإشغال في القرون الوسطى هو أن الرواية الحديثة لم تكن موجودة في القرن السادس عشر وما سبقه من محاولات لنقل أحداث الملاحم بلغة النثر. ومع ذلك فإن كل هذه المحاولات نظراً لصلتها المباشرة بمادة التراث المالحى في العصور الوسطى لا يمكن الاعتداد بها حقاً كبدايات لفن الرواية الحديثة وبذلك يكون حكمها حكم أعمال بانديللو وكتاب الأساطير والحواديت ، فهى خالية من التصرف وهى لا تتجاوز أن تكون إعادة صياغة بلغة النثر لمادة قصصية كانت معروفة من قبل سواء في ملاحم العصور الوسطى أو في القصص الشعبي ، إنما تبدأ الرواية بالمعنى الحديث حيث يبدأ الإبداع والابتكار. ومن هنا أهمية ديكاميرون بوكاشيو ودون كيشوت لسيرفانتس وأركاديا لفيليب سيدنى. وبذلك يجوز لنا في الكلام عن بدايات الرواية بالمعنى الحديث استبعاد كل ما عدا ذلك من محاولات لإعادة صياغة تاريخ الملوك والأشراف أو إعادة صياغة الأساطير والحواديت أو إعادة صياغة مواد الملاحم بلغة النثر.

فإذا ما نحن تأملنا هذه البدايات الحقيقية لفن الرواية ولفن القصة القصيرة وجدنا أن التيار الرئيسى فيها ، وهو تيار بوكاشيو في إيطاليا ورابليه في فرنسا

وسيرفانتس في إسبانيا يتميز بطابع أساسي هو التركيز على سرد مغامرات بطل أو مجموعة من الأبطال وتصوير شخصياتهم وربما التعبير عن موقف فلسفي من الحياة من خلال تصوير الأحداث فيما يمكن أن نسميه إطاراً قائماً على التسلسل الزمني . وهو المنهج البسيط الذي يعتمد إليه الكاتب الفنان باتخاذ سيرة الإنسان الفرد في الحياة نموذجاً له يحتذيه ويصوره ويتخذ منه ما يساعده على البناء الفني .

وقد كانت التهمة الرئيسية الموجهة لفن الرواية في العصر الحديث أنها فن برجوازي، أي أنها فن ظهر مع ظهور الطبقة المتوسطة التي ظهر فن الرواية ليخاطبها . فن المعروف أن تاريخ الملحمية (أو الرواية بالشعر) وما تفرع عنها كفن الرومانس في العصور الوسطى اقترن ببلاط الملوك والأمراء وبحياة الأشراف والأبطال . وكان الطابع الأساسي لمغامرة الإنسان في فن الملحمية هو بطولة الحرب والحب وما تفرع عنها من عواطف ومواقف وأزمات وصراعات قد تكون نفس الإنسان محوراً لها في بعض الأحيان ولكن طابعها الأساسي أن محورها كان في الخارج أي أنها كانت صراعاً مع الغير . وبالفعل نجد أن ظهور الرواية في العالم الحديث أي منذ عصر النهضة الأوروبية قد اقترن بالانتقال من تصوير هذه البطولة التقليدية ، بطولة الملوك والأشراف والفرسان ، إلى طبقة أخفض هي الطبقة المتوسطة، وأخذ كتاب الرواية يلتمسون مادة بطولتهم في صور الامتياز التي يجدونها في الممتازين من أبناء الطبقة المتوسطة وأحياناً أبناء الطبقات الفقيرة . أما الاتجاه البيكارسك فقد حافظ على تقاليده التي وضعها سيرفانتس فجعل محوره السخرية من بطولة الفروسية . ولهذا نجد أن رواية مثل روبن سان كروزو لدانييل ديفو DeFoe ذات مغزى خطير في تاريخ الرواية لأنها تصور بطولة رجل من أسرة بسيطة انطوت نفسها على حب المغامرة فخرج طالباً الأسفار في البحر . ثم وجد نفسه في مأزق وحيداً على جزيرة مهجورة ، وكانت مشكلته الحيوية أن يحل مشاكل الإنسان إذا انعزل عن الحضارة وجابه الطبيعة العذراء بمفرده . وحقيقة الأمر أن سيرة روبن سان كروزو هي الوجه

الحديث لسيرة أوليس أو فصل واحد من فصول حياة أوليس ركز عليه دانييل ديفو ليبرز معنى هاماً وهو أن الإنسان الفرد يستطيع أن يقهر الطبيعة بالإرادة والدهاء . وفي خط متواز مع تصوير بطولة الإنسان الحديد ( روبن سان كروزو ) استمر تصوير البطولة الأخلاقية والنفسية في الرواية العاطفية الباستورالية أو شبه الباستورالية في القرن الثامن عشر ومثلها « باملا » أو جزاء الفضيلة لريد شاردسون وقسيس ويكفيلد لجولد سميث وهي روايات تصور انتصار الإنسان على نفسه بينما أن روين سان كروزو والتيار الذي تنتمي إليه تصور انتصار الإنسان على الخارج . فالرواية إذن سيرة معركة أو سلسلة من المعارك بطلها الإنسان وهي في ذلك البنت الشرعية للملحمة . وإنما كل ما نستطيع أن نقوله في تبويب مدارس الرواية منذ نشأتها في العصر الحديث إنها مرت في اتجاهين متوازيين اتجاه يركز على تصوير جهاد الإنسان مع النفس واتجاه يركز على تصوير جهاد الإنسان مع الغير . وبالرغم من تجاوز هذين الاتجاهين فإن الرواية بحكم أنها البنت الشرعية للملحمة قد ورثت عن الملحمة أهم شكل من أشكالها ألا وهو البناء الفني عن طريق السرد واعتبار تسلسل الأحداث في الزمن هو الطريق الطبيعي لتصوير سيرة البطل ومن يدور في فلكه . وربما كان العمل العظيم الذي قام به القرن التاسع عشر وهو عصر القصة بأكمل معنى — ربما لأنه عصر البرجوازية بأكمل معنى — هو الاجتهاد للبلوغ بالقلب الفني للرواية إلى أكمل حالة ممكنة . فادب القرن التاسع عشر في فن الرواية ليس إلا مجموعة من التجارب تبدأ بستندال وتنتهى بإميل زولا مارة بفلوبير وبلزاك والكتاب الروس ، هدفها الأساسي محاولة البلوغ بفن الرواية إلى حد الكمال من ناحية البناء الفني في مختلف الاتجاهات : في اتجاه تصوير صراع الإنسان مع النفس وفي اتجاه تصوير صراع الإنسان مع الغير . ومن هذه الأعمال العظيمة التي ورثناها من القرن التاسع عشر ما تجلى فيه روح الملحمة بالمعنى التقليدي إلى حد مغل . فبعض آثار ستندال وتولستوى وفكتور هوجو تسيطر عليها هذه الروح الملحمية بالمعنى التقليدي كأنما كاتب الرواية لا يستطيع أن ينسى أنه الابن الشرعى للمنشد



الإلهي هوميروس . ولكن الكثرة المطلقة من تجارب فن الرواية في القرن التاسع عشر استطاعت أن تبعد بدرجات عن هذه الروح الملحمية سواء بالتركيز على المجتمع والعلاقات الاجتماعية كما في فلوبيير وبلزاك ، أى تصوير استجابات الإنسان الفرد كلما دخل في علاقة مع الغير ، أو في الاتجاه للدستويفسكى الشهير القائم على استكشافات الحياة الباطنية للإنسان واعتبار النفس الإنسانية من الداخل كوناً مستقلاً بذاته يتجول فيه الروائي كما يشاء . وفي جميع هذه الأحوال سواء في الرواية الملحمية مثل الحرب والسلام لتولستوى والبؤساء لفكتور هوجو أو في الرواية الاجتماعية مثل مدام بوفاري لفلوبير وأكثر أعمال بلزاك أو في الرواية النفسية مثل الجريمة والعقاب لدوستويفسكى فإن القرن التاسع عشر لم يستطع أن يتخلص من قيد الزمن في تصويره لحياة الإنسان ، فكأنما الإنسان فيه كائن يتحرك في الزمن أولاً وقبل كل شيء ، والتعبير الفعلي عن ذلك هو ترجمة الزمان إلى حدث أو سلسلة متعاقبة مترابطة من الأحداث ، حتى الرواية النفسية أقامت بناءها الفني على أساس أن الخيط الرابط في حياة الإنسان هو الأحداث في الزمان أى أن حياة الإنسان هي سلسلة من الأفعال . وإن كانت الرواية النفسية تعد المحاولات الأولى للتحرر من سيطرة الزمان واعتبار النفس الإنسانية لا الفعل الإنساني هو « الموضوع » أو « المادة » التي تقوم عليها الحياة حتى أعمال ديكنز الساخرة ليست إلا امتداداً طبيعياً للرواية البيكارسك التي بدأها سيرفانتس وطورها فيلدنج في القرن الثامن عشر وأتم بناءها ديكنز في القرن الثامن عشر .

ويلاحظ أن كل هذا يجعلنا نتحرك حتى نهاية القرن التاسع عشر بالإطار الأرسطائي المشهور الذي أرساه المعلم الأول في القرن الرابع ق.م. لفن الملحمة ، فن المسرح وهو أن موضوعية الوجود مستمدة من الفعل أو الحدث وأنه لا ملحمة هناك إلا بأحداث ولا مسرح هناك إلا بأحداث أو « بأسطورة » Mythos- كما كان يقول أرسطو ، أى حدودية أو سلسلة مترابطة من الوقائع والأحداث . حتى المكان في حياة أبطال الرواية بدأ مجرد اكسسوار المهم هو الزمان . وكانت الثورة الكبرى في فن الرواية هي تلك الثورة التي بدأت في نهاية

القرن التاسع عشر واستمرت حتى نهاية الحرب العالمية الثانية ، تلك الثورة التي بدأت حين اكتشف الإنسان اللاوعي ، فانتقل محور الرواية من الخارج إلى الداخل ، وبعد أن كان الطابع الأساسي للرواية هو تسلسل الأحداث بما كان يقتضيه هذا من إسقاط لشخصية البطل في الخارج أو تفاعل بين شخصية البطل والخارج أو في اكتشاف العقل الباطن واكتشاف القوى الرهيبة الخطيرة الخفية التي تسيطر على فكر الإنسان وشعوره ووجدانه وأفعاله وسلوكه ومعتقداته دون أن يعرف الإنسان بوجودها أو يحس بهذا الوجود إلى ظهور أو على الأصح استفحال المدرسة النفسية . (و بعد أن كانت الرواية النفسية في دوستويفسكي مثلًا تنسج من خيوط الحياة الباطنية على نول الحياة الخارجية ظهرت مدرسة جديدة من الكتاب تجاهلت العالم الخارجى تماماً أو أوشكت أن تتجاهلها واعتبرت الحياة الباطنية للإنسان هي المسرح الأكبر المكتفى بذاته المعزول تماماً عن العالم الخارجى : هي النول وهي الخيوط في آن واحد وأصبح الزمان نفسه بغير وجود موضوعي له مقاييس في الخارج (هي الأحداث) وإنما مجرد شعور ذاتي باطنى داخل نفس الإنسان وعقله . وكانت بدايات هذه المدرسة في دى جاردان Du Jardin صاحب لقد قطعت أشجار الغار Les Lauriers sont coupes الذى لا تخرج روايته عن تصوير ما يدور في رأس فتى عاشق وفتاة عاشقة متجالسين حول مائدة في مطعم . هذا الخيط التقطه أو اكتشفه وبلغ به القمة مارسيل بروست ، ثم بلغ فيه ذروته العليا جيمس جويس وفيرجينيا وولف Woolfe ويكفى أن نذكر أن أوليس عبارة عن رواية في مليون كلمة كتبها جويس في أربع سنوات خلال الحرب العالمية الثانية ليصور بها حياة فتى إيرلندى في دبلن اسمه ستيفن ديدلس Stephen Daedalus خلال أربع وعشرين ساعة لنرى بوضوح أن «أوليس» جيمس جويس ليست إلا ملحمة روحية نفسية تدور حول السيرة الباطنية لهذا البطل ومن دخل معه في علاقات مثل ليوبولد بلوم اليهودى الإيرلندى وزوجته ماريون بلوم ، وأن قوام هذه السيرة الروحية ليس أحداثاً تحدث في الخارج وإنما تسلسل أفكار وعواطف مترابطة ولا مترابطة

فى نفس البطل والشخصيات المساعدة . وهذا ما يسمونه مدرسة تيار الوعى Stream of consciousness وهى فى صحتها فرع من فروع مدرسة اللاوعى حيث الزمن يصبح شيئاً ذاتياً بحتاً وحيث الكون الأكبر الذى يعيش فيه الإنسان يصبح عقله ووجوده الداخلى .

هناك إذن فى روب جرييه ومدرسته التى تسمى مدرسة الرواية الجديدة ( نأتالى ساروت روير بانجيه ومارجريت دورا إلخ ) ثورة، وهذه الثورة هى ثورة على مدرستين فى آن واحد . هى أولا ثورة على المدرسة النفسية ومدرسة التيار الواعى أو اللاواعى لأن هذه المدرسة تعتبر الذات مقياس الكون . وهى ثورة على المدرسة التقليدية التى تعتبر الإنسان وحياة الإنسان ( الأحداث - الزمان إلخ ) مقياس الكون . هذه الثورة تدعو إلى أن مادة الفن ليست فى الذات وإنما الموضوع . أى ليست النفس الإنسانية ولكن العالم الخارجى بكل ما فيه من أشياء مادية أو ما يسميه روب جرييه « الشيء » . هذا العالم الخارجى له وجود مستقل عن وجود الإنسان . وهو ليس مجرد أكسسوار فى حياة الإنسان . وربما كان المقياس هنا فى الرواية الجديدة ليس فعل الإنسان فى الشيء وإنما انفعاله به . وهذا الدور الخطير الذى يلعبه العالم الخارجى كمادة أساسية لفن الرواية هو الذى جعل روب جرييه وأتباع مدرسة الرواية الجديدة يحطمون الزمان أيضاً كمقياس لمغزى الحياة ويحلون المكان محل الزمان لأن وجود الأشياء فى المكان أوضح وأرسخ من وجودها فى الزمان . وبهذا تكون هذه المدرسة قد ثارت على أهم المبادئ التى تطور عليها فن الرواية حتى نهاية الحرب العالمية الثانية . وكتاب روب جرييه فى الرواية الجديدة دعوة حارة لتجديد « القوالب » والأشكال فى الفن . وهو يتركز على نظرية هامة، وهى أن لكل عصر أشكاله وقوابله الخاصة به وأن الشكل الفنى لا يتكرر مرتين . ولكن السؤال الذى ينبغى أن نطرحه هو : هل الرواية الجديدة مجرد دعوة لشكل جديد أم أنها دعوة لمحتوى جديد ؟ إن تركيز روب جرييه على أشياء العالم الخارجى له ما يقابله فى بعض تقاليد الرواية وهى تركيز الروائى على أحداث العالم الخارجى . فهو من هذه الناحية لا يضيف إلا نقل المحور من

الزمان إلى المكان ، وهذا في حد ذاته ثورة أو بدايات ثورة في الفن لا يحدد  
 كنهها إلا المستقبل، ولكن في كل هذا نجد أن روب جرييه يحدثنا عن أهمية  
 زاوية الرؤية . فالرواية في نظره ليست مجرد « أجسام » أو « معينات » ، حتى  
 ولو كان هذا الوصف من مختلف الوجوه والمنساقط والقطاعات . وإنما حيث  
 يبدأ الحديث عن زاوية الرؤية فلا مناص من أن نفكر في الراوى ، أو المستقبل  
 لانطباعات العالم الخارجى وهذا هو الإنسان . ومن هنا كان اهتمام روب جرييه  
 بإنكار فوتوغرافية الفن في الرواية الجديدة . وحيث يبدأ الكلام عن الإنسان  
 نعود من حيث بدأنا إلى استحالة طرح الإنسان من الوجود ؛ فالإنسان هو المقياس  
 الذى تحدد به زاوية الرؤية هو العامل الأساسى في تحديد هذه الزاوية ورغم  
 كل ما يقال عن انفعاله بالشئ بدلا من فعله فيه أو تفاعله معه ، وحيث يبدأ  
 الكلام عن الإنسان كطرف، في الوجود بينه وبين العالم الخارجى علاقة محددة  
 هى زاوية الرؤية ينفتح الباب واسعا للعودة إلى قوانين الفن الأولية التى أرساها  
 أرسطو المعلم الأول في كتابه فن الشعر، ألا وهى أن الفن اختيار . فالحديث عن  
 زاوية الرؤية ما دام يعترف بالذات إلى جانب الموضوع مرادف للحديث عن  
 الاختيار . والسؤال الذى ينبغى أن نطرحه إلى أى مدى تعد الرواية الجديدة  
 ثورة حقيقية على تقاليد الرواية التقليدية ، وما مدى هذه الثورة وهل يمكن أن  
 يخرج منها في « فن المكان » أدب أرقى كثيراً مما خرج لنا في « فن الزمان »  
 في رواية مثل « الفرسان الثلاثة » وإيفانهو ونظائرها من روايات المغامرة بالفعل في  
 الزمن ؟

## آلان روب - جرييه

بقلم المترجم

ولد آلان روب - جرييه ببرست في ١٨ من أغسطس سنة ١٩٢٢ .  
وقد تنقل بين عدة مراكز وقام بعدد من الأسفار فقد عمل مهندساً زراعياً  
ثم عمل بالمعهد القومي للإحصاء ، ثم بأحد معاهد الأبحاث على الفواكه الشرقية .  
وقد مكث جرييه بجزر الأنتي ثم بإفريقيا السوداء فترة طويلة قبل أن يحتل  
مركز المدير الأدبي لمنشورات منتصف الليل Editions de Minuit الذي  
ما زال يشغله حتى الآن .

وقد نشر روب جرييه حتى الآن أربع روايات هي : المحاولات  
Les Commes ( ١٩٥٣ ) ، والبصاص Le Voyeur ( جائزة النقاد ١٩٥٥ ) ،  
والغيرة La Jalousie ( ١٩٥٧ ) ، وفي التيه Dans le Labyrinthe ( ١٩٥٩ )  
وكتب روايتين للسينما هما : العام الماضي في مارينباد L'année dernière à  
Marienbad والحالدة L'Immortelle .

ولم يكن روب جرييه قد تحدث عن نظريته في الرواية قبل أن يثار  
النقاش حول روايته الأولى . وهو لم يكتب عن الرواية إلا عندما أصر النقاد  
على أن هذه الرواية لا تقدم لمدرسة جديدة في الرواية وإنما تكشف عن موهبة  
لا بأس بها . لقد جاء ظهور هذا الكاتب في وقت كان الجميع يعلنون فيه أن  
الرواية تحتضر فتقدم وأكد ضرورة زوال القديم حتى يتسع المكان للمحاولات  
الجديدة . وعلى هذا الأساس حاول النقاد أن يدرجوا اسمه في قائمة الكتاب  
المحدثين مثل كافكا وجويس وغيرهما . غير أن روب جرييه يعتبر هؤلاء الكتاب  
الآباء الروحيين للرواية ويرى أن عصرهم قد انقضى بدوره . لهذه الأسباب كلها  
كتب محاولاً شرح أعماله فهو ، كما يقول ، لا يريد أن تفسر أعماله بالرجوع  
إلى أعمال أخرى .

وإذا كان ميشيل بوتور ينظر إلى الأشياء من خلال مفهومه الفينومينولوجى (العلاقات بينها وبين الإنسان) والحركة والتغير الدائمين لهذا الأخير فإن روب جرييه يتقدم بجرأة أكثر ليقول إن الإنسان لم يفعل حتى الآن سوى إسقاط روحه وانفعالاته وآماله ومخاوفه على الأشياء الأمر الذى يفقد هذه الأخيرة كل شخصيتها وكيانها . إن الأشياء فى نظر روب - جرييه تتمتع بوجود مستقل تماماً عن الإنسان . وفى هذا يقول : « إن الإنسان ينظر إلى العالم ولكن العالم لا يجيب على نظره ، وليس هذا لأن العالم لا يريد مثلما رأى كتاب العبث وإنما لأن العالم يتمتع بصفة واحدة ليس له غيرها وهى الحضور *présence* . على هذا الأساس فإن واجب الروائى هو إنكار تلك الشركة المزيفة التى يصير المثاليون على وجودها بين الشئ والإنسان .

أصر روب - جرييه إذن على رفض أسلافه المحدثين ليدافع عن روايته الأولى بقوله إنها لا تصور تاريخ شعور مطارد وإنما قد وصف سلوكاً معيناً دون أن يدخل التحليل النفسى أو غير ذلك مما تعرفه الرواية التقليدية . ولقد تصور الناس أن روب - جرييه يحاول تقديم أسلوب جديد فى التحليل النفسى عندما ظهرت روايته الثانية « الغيرة » . ولكنه يقول عن عمله هذا إنه قد حاول من خلاله أن يخلص الشئ من الطابع الهيومانى الذى نراه به دائماً . إن الراوى فى هذه الرواية « كعنكبوت ساكن وسط نسيجه ، أى أنه لا يتدخل وإنما يسجل ويقيس من المنطقة التى يقف فيها » . غير أن هذه القياسات والتسجيلات تتشوه بمرور الوقت لأن عاطفته تتدخل دائماً وتحولها إلى شئ أشبه بانعكاس شئ ما على مرآة غير مستوية .

ويرجع الجدل الذى أثير حول هذه الرواية وغيرها ، ونعنى البصائص على وجه الخصوص ، إلى أنها تترك الباب مفتوحاً لطريقتين فى التفسير : أما الطريقة الأولى فهى تلك التى قال بها الناقد المعروف رولان بارت ومؤداها أن ليس هناك سوى وصف حرفى لعالم استطاع المؤلف أن يلخصه إلى أن وصل به لخطوطه الرئيسية . وأما الطريقة الثانية فهى تلك التى تقول بضرورة وجود عالم آخر يختفى

وراء هذا المظهر العقيم ( مثل روايات كافكا ) . وربما كانت رواية ( البصاص ) من أكثر روايات روب - جرييه التى تسببت فى هذا الصراع القائم بين هاتين الطريقتين فى التفسير . فمن ناحية هناك تدقيق وصنى يصل إلى حد الهوس وهو وصف موضوعي جداً يصل إلى حد الشكلية formalisme . ومن ناحية أخرى فهناك الحدث الذى يعتمد على سر ما غير معروف . ذلك أن هناك فجوة زمنية معينة يحتمل أن تكون هناك أحداث معينة قد وقعت أثناءها :

« هناك فتاة ربما قد اغتصبت ، ولكنها بالتأكيد قد أحرقت قبل أن يلقي بها عارية إلى البحر » . و « البصاص » هو وكيل متجول جاء إلى تلك الجزيرة لبيع الساعات ، ولا أحد يدرى إن كان هذا الوكيل شاهداً على تلك الجريمة التى لا ندرى إن كانت قد وقعت بالفعل ، أم أنه أحد أطرافها ، أم أنه الفاعل الحقيقى . إن الشيء الوحيد المؤكد فى كل هذا هو تلك المئات من الأشياء ( سجائر ، حلوى إلخ إلخ ) التى زرعها المؤلف على أرضية الرواية . قد توحى لنا هذه الأشياء بدلالات معينة ، لكنها حاضرة قبل أن نرى فيها إيماء بشيء ما .

ومن الروايات التى ينكر النقاد بسببها نظرية روب - جرييه ، رواية فى التيه ( ١٩٥٩ ) . وهى شئ أشبه بملحمة أوديسية لجندي هارب من جيش منسحب . لقد تاه هذا الجندي فى مدينة مدفونة تحت الثلج وانتهت حياته برصاصات انطلقت مصادفة من مدفع رشاش فى ركن من شارع ما . وتكاد الرواية أن تلامس العبث : فالدقة اللامتناهية فى الوصف لا تضيف شيئاً يعرفنا بالبطل أو بأمله فى الخروج من المتاهة أو خوفه من الوقوع فيها إلى الأبد . هذا بالإضافة إلى أن هذه البيوت المتشابهة فى تلك المدينة وتلك الخطوات التى يموت وقعها فى الثلج تعطى إحساساً بعدم الارتياح يشبه ذلك الذى نشعر به عندما نقرأ كافكا . وأقدم نصاً من هذه الرواية لعلك أن تحكم بنفسك :

« . . . وربما كان الجندي قد مر أمام إحدى الشكنات أثناء تجواله . ومع ذلك فهو لم يلاحظ أى بناء ذى طابع تقليدى . وهو لم يسر بخوار أى سور وهو لم يلاحظ أى فناء واسع مغطى برمل ، وهو لم يصادف أوراقاً كثيفة

ولا مظلات تقي من الشمس ولا ، بالطبع ، أى حراس مسلحين . . بل هو حتى لم يسر فى أى طريق تحفه الأشجار . وهو لم يقطع دائماً إلا نفس الشوارع الممتدة بين خطين عاليين من الواجهات المسطحة ؛ غير أن أى ثكنة من تلك التى يسكنها الجنود تستطيع أن تتحلى بمظهر خارجى .

ولا شك أن المظلات قد رفعت مثلما رفع كل شيء يميز العمارة عن سلسلة العمارات التى تحيط بها . لم يعد باقياً سوى تلك الأسوار الحديدية التى تحمى نوافذ الطابق الأرضى حتى أعلى جزء منها . إنها سيقان حديدية عمودية ذات أقسام مربعة تبلغ مساحة كل منها مساحة الكف فى وسط كل مربع منها خطان متقاطعان يكاد كل منها أن يصل إلى أقصى طرف المربع . أما أقصى الطرف الأعلى من هذا السور الحديدى فهو خاو تماماً ولا يبعد كثيراً عن فتحة النافذة . أما قاعدة هذا السور فلا بد أنها مقيدة إلى الحجر الذى يسند أسفل النافذة . غير أن من العسير رؤية هذا التفصيل بسبب الثلج الذى تراكم على الحافة الخارجية للنافذة وكون وسادة غير منتظمة السطح على كل السطح الأفقى الذى يتميز بالسلك الشديد خاصة من الناحية اليمنى .

كثيرون من النقاد يرون أن هذه الأشياء لا تكشف إلا عن عالم وهمى illusoire يدخلنا الكاتب إليه . إن اللعبة التى يجب على القارئ أن يلعبها هى أن يضيق ، كالجندى ، وسط التيه . فإذا حدث هذا فإن كل قارئ سيكتشف أن هذه المدينة ليست إلا هذا الفراغ اللانهائى . ونكاد هنا أن نقول إن روب جرييه ، برغم إنكاره ، تابع أمين لكافكا .

وعلى أى حال ، فسواء كان يشبه كافكا أو لا يشبهه ، وسواء كان يقدم حلاً جديداً لأزمة الرواية أو لا يقدم ، فإن المهم بالنسبة لنا ، نحن قراء العربية هو أن هذا الكتاب يوضح أن عصرنا لم يعد عصر البطل « بالمعنى الاجتماعى » وبالتالي بالمعنى الأدبى . ولذلك فإن الروائيين الشبان ملزمون بالبحث عن الرواية المناسبة لهذا العصر وهذا الكتاب هو دعوة حارة لأن يلتزم كل كاتب شاب بهذا البحث .



## نحو رواية جديدة

### الفصل الأول

فيم تستخدم النظريات ( ١٩٥٥ و ١٩٦٣ )

لست منظرًا<sup>(١)</sup> للرواية وإنما دفعت فقط لتكوين بعض أفكار نقدية ، ككل الروائيين الآخرين سواء القدامى أم المحدثين منهم ، عن الكتب التي ألفتها والكتب التي قرأتها وتلك التي أفكر في كتابتها . وفي معظم الأحيان كانت هذه التأملات ردًا على انطباعات صحفية مثيرة للدهشة إزاء كتبي .

ولم تستقبل رواياتي بحماسة من الجميع عند ظهورها . ذلك أقل ما يمكن أن يقال : فمن نصف الصمت غير المؤيد الذي وقع فيه كتابي الأول « المحاولات » "Les Gommages" إلى الرفض الجماعي القاسي الذي قابلت به الصحافة الواسعة الانتشار كتابي الثاني ( البصاوص Le Voyeur )<sup>(٢)</sup> لم يكن هناك تقدم تقريباً ، فيما عدا عدد الطبعات الذي ارتفع بشكل محسوس . ولقد كان هناك بالطبع بعض المديح المتناثر هنا وهناك ولكن ذلك أيضاً كان يثير حيرتي أكثر وأكثر . والذي كان يذهلني حقاً ، سواء في اللوم أو في المديح ، هو أنني وجدت في الجميع رجوعاً — ضمنيّاً أو توضيحيّاً — لروايات الماضي الكبيرة التي كانت توضع دائماً وكأنها نماذج يجب على الكاتب الشاب أن يشخص ببصره إليها .

وفي معظم الأحيان كنت أجد في المجلات جدية أكثر ، ولكني لم أستطع أن أقنع نفسي بالرضا باعتراف المتخصصين ، وبتذوقهم ودراساتهم لأعمالي ، فهم وحدهم الذين شجعوني منذ البداية ؛ لقد كنت مقتنعاً بالكتابة للجمهور

(١) مؤلف نظريات .

(٢) البصاوص : وهو الرجل الذي يجد كل لذته في النظر إلى العاريات أو العملية الجنسية نفسها .

الكبير ولكنى كنت أنألم لاعتبارى مؤلفاً ( صعباً ) . وربما كانت دهشتى ونفاد صبرى أكثر من جهلى بالأوساط الأدبية وبعادات هذا الوسط وذلك بسبب نشأتى .

نشرت إذن بجريدة سياسية أدبية ذات توزيع كبير ( الإكسبريس ) سلسلة من المقالات القصيرة أشرح فيها عدة أفكار بدت لى واضحة جداً : منها على سبيل المثال أن الأشكال الروائية يجب أن تتطور حتى تظل حية أو أن أبطال كافكا لا علاقة لهم بالشخصيات البلازكية ، أو أن الواقعية الاشتراكية أو الالتزام السارترى صعبا الاتفاق مع تمارين الأدب المعقدة أو مع أى فن آخر .

ولم تأت هذه المقالات بالنتيجة التى كنت أنتظرها . فقد أثارت الضجيج ولكن الجميع حكموا بأنها ساذجة ولا وزن لها أيضاً . غير أن رغبة الإقناع كانت تدفعنى دائماً فتناولت النقاط الرئيسية موضوع الجدل فى بحث مطول نشر فى « المجلة الفرنسية الجديدة » . ولم تكن النتيجة للأسف بأحسن حالا من الأولى ، فتلك الغلطة — التى وصفت بأنها « مانيفستو » — جعلت منى منظرأ « المدرسة » روائية جديدة لا ينتظر منها بالطبع شىء طيب ، بل سرعان ما تكدر فى هذه المدرسة كل الكتاب الذين لا يعرف أين مكانهم . وتنوعت التسميات ... « مدرسة النظر » مدرسة « منتصف الليل » « الرواية الموضوعية » إلخ أما الأهداف التى ألصقت بى فهى تثير الهوس : قيل إننى أريد أن أطرده الإنسان من العالم . . وأن أفرض كتابتى على الروائيين الآخرين . . وأن أحطم قوانين التكوين فى الرواية إلى غير ذلك .

وحاولت يائساً فى مقالات جديدة أن أوضح الأمور ، حاولت أن أوضح أهم العناصر التى أهملها أو حرفها النقاد . وفى هذه المرة اتهمت بالتناقض وبأننى أنكر نفسى . وهكذا ظلت من سنة لأخرى أنشر بغير انتظام تأملاتى حول الأدب . تارة تدفعنى أبحاثى الخاصة وطوراً يطاردنى أعدائى . وهذه المقالات فى مجموعها هى التى تكون اليوم هذا الكتاب .

إن تلك النصوص لا تكون نظرية في الرواية فقط . ولكنها تحاول إبراز عدة خطوط للتطور تبدو لي رئيسية في الأدب المعاصر . وإذا كنت أستخدم عن إرادة في أكثر من مكان كلمة « الرواية الجديدة » فليس ذلك للإشارة إلى مدرسة ولا حتى إلى مجموعة محددة مكونة من كتاب يعملون في نفس الاتجاه ، وإنما هي تسمية مريحة تجمع كل هؤلاء الذين يبحثون عن أشكال روائية جديدة كفيلة بالتعبير ، أو بخلق علاقات جديدة بين الإنسان والعالم . إنها تسمية تجمع كل الذين قرروا خلق الرواية ، أى خلق الإنسان . فهؤلاء الكتاب يعرفون أن التريديد الرتيب لأشكال الماضى ليس فقط عقيماً وغير معقول وإنما يمكنه أن يكون مضرّاً أيضاً . إنه يغمض أعيننا عن موقفنا الراهن في العالم وبالتالي فإنه — هذا التريديد — يمنعنا في نهاية الأمر من بناء عالم الغد وإنسانه . إن الشناء على كاتب شاب لكونه يكتب اليوم مثل ستندال يتضمن نقصاً مزدوجاً في الأمانة والشرف ، فشجاعة المرء في أن يكتب مثل ستندال ليس فيها ما يثير الإعجاب ، ومن ناحية أخرى فهذا أمر مستحيل تماماً : فحتى يكتب المؤلف كستندال يجب أن يعيش أولاً في سنة ١٨٣٠ . إن كاتباً ما على درجة من المهارة بحيث ينتج صفحات كان من الممكن لستندال أن يمهرها بإمضاءه لن تكون له بأى شكل القيمة التى كان من الممكن أن تنسب إليه لو أنه كان قد كتبها حتى في عصر شارل العاشر . وحقاً لم يكن هناك تناقض فيما كتب ج . ل . بورجس في هذا الموضوع في كتابه « الإبداع الخيالى » Fictions :

« لو نقل روائى في القرن العشرين رواية " دون كيشوت " حرفياً فإنه سيخرج عملاً يختلف كلية عن عمل سيرفانتس » .

وفضلاً عن ذلك فلن يخطر ببال أحدنا أن يثنى على موسيقى استطاع أن يؤلف أعمالاً كأعمال بهوفن أو على مصور أنتج أعمالاً كأعمال ديلاكروا أو على مهندس صمم كنيسة قوطية . ولحسن الحظ فلدينا روائيون يعرفون جيداً أن هذا الأمر منطبق أيضاً على الأدب وأن الأدب حتى يتطور وأن الرواية كانت دائماً جديدة منذ أن وجدت فكيف كان يمكن للرواية أن تظل ساكنة جامدة

في حين أن كل شيء يتطور من حولها وبسرعة شديدة طيلة المائة والخمسين عاماً الماضية ؟ لقد كان فلوبير يكتب الرواية الجديدة في سنة ١٨٦٠ وبروست سنة ١٩١٠ .

يجب على الكاتب أن يقتنع ، و بكثير من الفخر ، بأنه يحمل تاريخه مدركاً أن ليس هناك درر أدبية تعيش في الأبدية وإنما في التاريخ ، وأن شوامخ الأعمال لا تعيش وتبقى إلا بقدر الماضي الذي تخلفه وراءها وبالمستقبل الذي تعلن عنه .

ومع ذلك فهناك شيء من بين كل الأشياء لا يقدر النقاد على احتماله وهو أن الفنانين يوضحون أفكارهم . لقد أدركت هذا تماماً عندما نشرت كتابي الثالث ( الغيرة ) La Jalousie بعد أن شرحت هذه الحقائق وغيرها . ولم يثر الكتاب الازدراء فحسب ولم يعتبر عدواناً عابثاً على سلامة الآداب الحميلة فحسب ، بل أثبتوا أيضاً كيف أنه من الطبيعي جداً أن يكون مقززاً بهذه الدرجة حيث إنني اعترفت بكونه نتاج تفكير وتديير مسبقين . إن المؤلف يالافضيحة . . . قد جرؤ على أن تكون له آراء عن مهنته ( هنا أيضاً نلاحظ أن خرافات القرن التاسع عشر ما زالت تحتفظ بكل سلطانها ) : فالروائي العظيم « العبقري » شيطان مسير غير واع ، غير مسئول ، بل هو أبله إلى حد ما . إنه جهاز إرسال يطلق رسائل وعلى القارئ وحده أن يحل شفرتها .

إن كل ما يساهم في إضعاف قوة التمييز عند الكاتب مقبول كعنصر يساعد على نمو عمله ، فإدمان الخمر والمخدرات ، والشقاء والعشق الصوفي ، كل ذلك قد ملأ قصص حياة الفنانين المحرفة ، حتى ليبدو ، والحال هذه ، أن هذه ضروريات جوهرية لظرف الكاتب النفسي . كأنه من الطبيعي أن يكون هناك تناقض بين الخلق والوعى .

هذا موقف بعيد تماماً عن أن يكون نتيجة لدراسة أمينة ، ويتم أيضاً عن خلفية ميتافيزيقية :

إن هذه الصفحات التي خلقها الكاتب وكأنه خلقها بغير علمه — هذه

المعجزات وليدة الصدف — هذه الكلمات الضائعة تنبئ بوجود قوة عليا أملت على الكاتب ما كتب — إن الروائي الذى هو أكثر من خالق بالمعنى الحقيقى للكلمة لن يكون فى هذه الحالة سوى وسيط بين عامة الناس وقوة غامضة تفوق البشرية روح أبدية أو بمعنى آخر إله !

ولكن يكفى أن نقرأ يوميات كافكا أو رسائل فلوبر حتى ندرك بسهولة المكانة التى كانت تفرد فى شوامخ الماضى للوعى الخلاق والإرادة والدقة الشديدة؛ فداًماً وفى كل الأزمنة كان هناك دور مهم للعمل الصبور والبناء المنهجى والمعمار المتأمل طويلاً لكل جملة كجزء من المجموع العام للكتاب . ويبدو أننا نتجه بعد «مزيفو التقود» وجويس والغثيان نحو حقبة للإبداع الخيالى يواجه فيها الروائي مشاكل الرواية بذهن صاف، وتصبح فيها المشاكل النقدية للرواية محركة للمؤلف وليست معطلة له .

وكما رأينا فهذا لا يعنى إطلاقاً أن تكون هناك نظرية أو قالب يصنع مسبقاً لتصب فيه كل الروايات بعد ذلك بل على كل رواية وكل روائي أن يكون له شكله الخاص . وليس هناك أى (وصفة) يمكن أن تحل محل هذه الفكرة الدائمة . إن الكتاب هو الذى يخلق لنفسه قواعده الخاصة به ثم إنه من الضرورى لطريقة الكتابة أن تنتهى إلى أن تشكل خطراً على هذه القواعد نفسها وتحاول إسقاطها، وربما لا نبالغ إن قلنا إنه من الضرورى أن تحطم هذه القواعد فى نهاية الأمر . على كل كتاب جديد ينأى عن التقيد بالأشكال الثابتة أن يحاول تكوين القواعد التى ترسم «ديناميكيتة» فى نفس الوقت الذى ينتج فيه عوامل تحطيم هذه القواعد نفسها . يجب أن يسمح التأمل النقدى للمؤلف ، بعد الانتهاء من الكتاب ، بأن يقف بعيداً عن كتابه المنتهى ليغذيه بأبحاث جديدة وبنقطة انطلاق جديدة .

ثم إنه ليس من المهم أن نبحث عن إقامة تناقض بين الأعمال والرؤى النظرية . إن العلاقة الوحيدة التى يمكن أن توجد بين هذه وتلك هى بالضبط علاقة ذات طابع جدلى ، إنها لعبة مزدوجة من التناقض والاتفاق . إذن فإن يكون أمراً غريباً

أن نلاحظ تطوراً من مقال لآخر في هذا الكتاب . وليس هذا تراجعاً فجاً عن مواقف السابقة ذلك الذى يتهمنى به قراء غير متبهين أو لا يكونون إلى الود ، وإنما مشكلة واحدة تناولتها على مستويات مختلفة ، إنها إعادة دراسة لنفس الأفكار أو الوجه الآخر لنفس الفكرة أو الوجه المكمل لها . هذا عندما لا أعنى مجرد تحذير بسيط من الوقوع فى خطأ التفسير .

ذلك بالإضافة إلى أنه من الواضح أن الأفكار النظرية تظل دائماً مختصرة وشبه موجزة إذا قيست بالعمل ، وأنه ليس هناك شئ يحل محل العمل . إن الرواية التى لا تتميز بشئ ، سوى أنها مثل يطبق قاعدة روائية هى رواية عديمة الفائدة بالطبع ، إذ من الممكن أن تحل القاعدة نفسها محل المثل . إننا فى الوقت نفسه الذى نعلن فيه عن حق الكاتب فى تعقل الخلق وفى نفس الوقت الذى نصر فيه على الأهمية التى يمثلها وعيه العقلانى وإدراكه بما يبحث ، نعرف تماماً أن هذا البحث لا يتم إلا على مستوى التنفيذ الفعلى وليس النظرى . وأنه ليس هناك شئ واضح ساعة أن يشرع المؤلف فى الكتابة . لهذا السبب يجد الكاتب نفسه فجأة أعزل عندما يسأله النقاد الذين أثار سمخطهم : « اشرح لنا إذن لم كتبت هذا الكتاب وما يعنيه وماذا كنت تريد أن تفعل فى البداية وما قصدك باستخدام هذه الكلمة وما تعنيه بهذه الطريقة التى بنيت بها تلك الجملة » ؟

أمام أسئلة من هذا النوع سيقال عن المؤلف : إن ذكائه لا يسعفه . والحقيقة أن ما أراد الكاتب أن يفعل هو ذلك الكتاب نفسه . ولكن ذلك لا يعنى أنه راض تماماً عن العمل الذى أنجزه . ولكن العمل المنجز على أى حال يبقى دائماً التعبير الأحسن الوحيد والممكن عما كان يريد المؤلف فى البداية ولو كان باستطاعة الكاتب أن يقدم معنى لكتابه بطريقة أبسط — لو كان باستطاعته أن يختصر المائتين أو الثلاثمائة صفحة التى يحتويها مؤلفه إلى رسالة واضحة بسيطة وأن يشرح كلمة بكلمة وظيفة هذا العمل ، أو باختصار لو كان باستطاعته أن يقدم سبب وجوده لما كانت هناك حاجة إلى كتابته . ذلك أن وظيفة الفن

لن تكون أبداً تصوير حقيقة — ولا تصوير تساؤل ما — حقيقة معروفة مسبقاً ولكن وظيفته أن يضع تساؤلات للعالم (وربما أيضاً إجابات) لا تدرك حقيقة نفسها بعد .

إن كل الوعى النقدي الذى قد يتميز به الروائى لا يفيد إلا على مستوى الاختيارات وليس على مستوى تحليل هذه الاختيارات . فهو يحس بالحاجة لاستخدام شكل معين أو لرفض صفة معينة أو لبناء فقرة بطريقة معينة — إنه يضع كل اهتمامه فى البحث المتأنى عن الكلمة السليمة ومكانها الصحيح . ولكن هذه الحاجة لا يمكن أن تمد المؤلف بدليل على ضرورة وجود كلمة معينة فى مكان معين من الجملة إلا فى بعض الأحيان (وحتى هذا لا يتم إلا بعد فعل الكتابة) . إن المؤلف يتوسل أن يصدق الناس وأن يثقوا به ولكن عندما يسألونه لم كتب هذا الكتاب لا يجد إلا جواباً واحداً هو : « ذلك لأننى كنت أحاول أن أعرف لم كانت بى رغبة فى كتابته » .

أما أن نعرف إلى أين تسير الرواية فلا أحد بالطبع يمكنه أن يجيب إجابة مؤكدة، ومع ذلك فن الممكن أن يظل لها عدة طرق تسير فى تواز . ولكن يبدو أن هناك واحداً من هذه الطرق يفرض نفسه علينا ويرسم نفسه بدقة أكثر من الطرق الأخرى . فن فلوير حتى كافكا نستطيع أن نجد خيطاً ذا بقية : إن ذلك الحب العميق للوصف هذا الذى حركهما لكتابة الرواية نجده اليوم فى الرواية الحديدية . فعبر طبيعة الأول والهلوسة الميتافيزيقية للثانى ترسم العناصر الأولى لأسلوب واقعى من نوع غير معروف فى طريقة لأن يولد . إن هذه الواقعية الحديدية هى ما يحاول هذا الكتاب أن يحدد بعض معالمها .

## الفصل الثاني

### طريق لرواية الغد

١٩٥٦

تقول النظرة الأولى إن التفكير في إمكانية وجود أدب جديد كلية - اليوم مثلاً - أمر غير ممكن . ذلك أن المحاولات العديدة المتوالية منذ أكثر من ثلاثين عاماً لإخراج الرواية من دائرة الماضي لم تؤد في أحسن الأحوال إلا إلى أعمال منعزلة . وقد رددوا لنا كثيراً أن أى عمل من تلك الأعمال مهما كانت أهميته لم يستطع أن يستحوذ على إعجاب جمهور يمكن مقارنته بجمهور الرواية البرجوازية . وعملياً فالمفهوم الروائي الوحيد السائد اليوم هو مفهوم الرواية البلازكية .

بل نستطيع بلا أى صعوبة أن نصعد حتى مدام دي لا فاييت . فالتحليل النفسى « المقدس » كان ، حتى في هذا الوقت ، القاعدة الأساسية لأي نثر : كان يحتل الصدارة في فكرة الكتاب وفي وصف الشخصيات وفي تتابع الحبكة . وقد ظلت الرواية « الجيدة » منذ ذلك اليوم هي تلك التي تدرس العاطفة - أو صراع العواطف أو عدم وجود عاطفة معينة في وسط معين - إن معظم روائيينا المعاصرين من ذوى الطراز التقليدى ، أى - هؤلاء الذين يلاقون تشجيع المستهلك ، يستطيعون نقل صفحات طويلة من أميرة كلايف أو الأب جوريو دون أن يثيروا شك الجمهور الضخم الذى يلتمهم إنتاجهم . إذ يكفى تغيير بناء جملة أو تحطيم بناء أخرى ثم تعطى بعد ذلك اللهجة الخاصة بكل شخصية (بواسطة كلمة ما أو صورة جريئة أو بقطع جملة) . والغريب أن هؤلاء الكتاب يعترفون أن وظيفتهم ككتاب ترجع هي نفسها إلى عدة قرون مضت دون أن يروا في ذلك أمراً غير طبيعى .

ويتساءلون : « لم الدهشة إذن ؟ إن المادة - أى اللغة الفرنسية - لم تتطور



إلا طفيفاً منذ أكثر من ثلاثمائة عام . . . ( كذا ) وإذا كان المجتمع قد تطور تدريجياً والوسائل الصناعية قد صادفت تقدماً ضخماً فإن حضارتنا الذهنية مع ذلك قد ظلت كما هي . فعلمياً نحن نعيش على نفس العادات ونفس المحرمات الخلقية والدينية والجنسية والعائلية والصحية . ثم هناك في نهاية الأمر " القلب " الإنسانى الذى هو - كما يعلم الجميع - أبدي ، « لقد قيل كل شيء . . . لقد جئنا متأخرين » إلى غير ذلك من الأفكار .

إن خطر أمثال هذا الرفض الخاف للرواية الجديدة يزداد كلما جرونا على الادعاء بأن هذا الأدب الجديد ليس ممكناً فحسب بل إنه فى الطريق لأن يولد وإنه عند اكتمال نموه سيمثل ثورة شاملة ، أكثر شمولاً من تلك الثورات التى أولدت فيما مضى الرومانتيكية والطبيعية .

« الآن ستتغير الأشياء » لاشك أن مثل هذا الوعد يثير الضحك ، فما الذى ستفعله الأشياء حتى تتغير ؟ وإلى أين تتجه ؟ وفوق كل شيء لماذا الآن ؟

على أى حال لقد حل سأم ثقيل جداً على الفن الروائى - وقد سجل النقد هذا السأم وعلق عليه بشكل عام - وهو من الثقل بحيث إنه من الصعوبة بمكان تصور أن هذا الفن يستطيع أن يعيش طويلاً دون أن يحدث تغيير جذرى . إن الحل الذى يدور فى أذهان الكثيرين حل بسيط : فهم يقولون إن هذا التغير مستحيل فالفن الروائى يحتضر . ولكن ليس هذا مؤكداً . ذلك أن التاريخ فى خلال السنوات القادمة سيحكم ما إذا كانت الإرهاصات المختلفة التى تسجل الآن علامات احتضار أم علامات ميلاد جديد .

على كل حال لا يجب أن نستهن بصعوبات تغير جذرى من هذا النوع . فهى صعوبات عظيمة . إن كل الهيئة الأدبية الآن ( ابتداء من الناشر حتى القارئ المتواضع دون أن ننسى المرور بالكتيب والناقد ) لا تستطيع سوى محاربة هذا الشكل غير المعروف الذى يحاول أن يفرض نفسه كما أن أكثر المفكرين استعداداً لفكرة التحول الضرورى هذا والمستعد للاعتراف بقيم جديدة

ما زال متمسكاً بالتراث التقليدى برغم كل شىء . وعلى هذا فإن أى شكل جديد سيبدو دائماً مفقداً للشكل طالما كان الحكم عليه يستند إلى الأشكال التقليدية حتى وإن حدث هذا بطريقة لا واعية . ألسنا نقرأ حتى الآن فى واحدة من أشهر دوائر المعارف تحت اسم شوينبرج ( مؤلف أعمال جريئة جداً لا يهتم على الإطلاق بأى قاعدة ) ! إن هذا الحكم الموجز نجده فى قسم « الموسيقى » والذى كتبه طبعاً واحد من المتخصصين .

وسيطل دائماً هذا المولود الحديد الذى لا يعرف بعد النطق السليم وحشاً غريب الخلقة ، حتى بالنسبة لهؤلاء الذين تثير التجربة شغفهم . وفيما يخص المستقبل فستكون هناك تحفظات وفضول وحركات اهتمام . أما الثناء المخلص فسينصب دائماً على ما تبقى فى أعمال الحاضر من أطلال الأزمان المنتهية ، سينصب هذا الثناء على تلك الخيوط التى لم يستطع العمل أن يقطعها تماماً . تلك الخيوط التى تجذبه بيأس إلى الوراء .

ذلك لأنه إذا كانت قواعد الماضى تستخدم فى قياس الحاضر فإنها تستخدم أيضاً فى بنائه . إن الكاتب نفسه ، بالرغم من إرادته فى الاستقلال ، يعيش موقفاً داخل حضارة عقلية وأدب لا يمكن لهما إلا أن ينتميا للماضى ومن المستحيل عليه أن يفلت بين يوم وليلة من هذا التراث الذى ينبع هو منه . بل فى بعض الأحيان يجد المؤلف أن العناصر التى يحاربها ويركز عليها اهتمامه قد نمت ، على العكس مما كان يتوقع ، فى العمل الذى ظن أنه قد سددها فيه الضربة القاضية . وبالطبع يتنفس الجميع الصعداء و يهنئونه لتنمية هذه العناصر بهذا الحماس .

وعلى ذلك فإن أكثر من سيصادف المتاعب فى الخروج من آثار الماضى هم المتخصصون أنفسهم ( كتاب الرواية ونقادها وقراءها المواظبون ) .

إن أقل الناس خضوعاً وارتباطاً بالظروف لا يستطيع رؤية العالم الذى يحيطه بعيون حرة . ولنحدد هنا أننا لا نعنى الاهتمام الساذج بالموضوعية . ذلك الذى يثير سخرية محلى الروح ( الذاتية ) . إن الموضوعية بالمعنى الجارى للكلمة ، أى

اللاذاتية الكلية للنظر « وهم » ، ذلك واضح جداً . ولكن الحرية هي التي يجب أن تكون ممكنة ، ذلك أقل القليل ولكنه مع ذلك غير ممكن أيضاً . إن كل لحظة تأتي بخيوط من الثقافة (علم نفس - أخلاق - ميتافيزيقا - إلخ) وتضيفها إلى الأشياء وتعطي لها مظهراً أقل غرابة وأكثر ألفة ووضوحاً . بل إن الخداع يكون كاملاً في بعض الأحيان : إن حركة ما ، أي حركة ، تتمحور من نفوسنا دائماً لتخلي المكان لانفعالات يفترض أنها السبب في وجود هذه الحركة ، وعلى سبيل المثال : إننا نسلم أن تلك الطبيعة قاسية أو هادئة دون أن نستطيع أن نذكر سطرًا واحدًا عنها أو عن أي عنصر من عناصرها . وحتى إذا قلنا ساعتها : « هذا أدب » فإننا لا نحاول أن نثق فقد اعتدنا أن يعمل هذا الأدب (وكلمة أدب الآن تستخدم للتقبيح) كجدار مزود بقطع زجاجية مختلفة الألوان يفكك مجالنا البصري ويحوّله إلى مربعات صغيرة يمكن هضمها .

وإذا قاوم شيء ذلك النظام المنهجي ، أو إذا استطاع أحد عناصر العالم أن يحطم الزجاج دون أن يجد مكاناً له في جدار التحليل هذا فإن تحت أيدينا صندوقاً متواضعاً اسمه اللامعقول يستطيع أن يحوى تلك الفضلة التي تزحم المكان . الحقيقة أن العالم لا هو عبث ولا ذو دلالة . إنه ببساطة « موجود »

وعلى أي حال فإن وجوده هو أكثر شيء يتميز به . إن هذه الحقيقة تصفعنا فجأة بقوة لا نستطيع حياها شيئاً . إن ذلك البناء الجميل يتداعى فجأة ؛ فعندما نفتح أعيننا مصادفة نعالى مرة أخرى من صدمة تلك الحقيقة العنيدة التي نتصنع أننا قد وصلنا إلى نهايتها : إن الأشياء « كائنة هنا » حولنا تتحدى عواء الصفات التي تجعل من الأشياء شخصيات أليفة ذات أرواح . فسطح الشيء واضح ناعم سليم لا بريق خادع فيه ولا شفافية . إن أدبنا برقته لم ينجح حتى الآن في أن يكسر ولو جزءاً صغيراً من حافة هذا الشيء أو أن يلين أقل منحني فيه .

إن مئات الروايات التي مثلت للسينما والتي تزحم شاشاتنا تتيح لنا فرصة أن نعيش إرادياً هذه التجربة المثيرة للفضول . فالسينما ، وهي أيضاً وريثة تقليد

الطبيعة والتحليل النفسى ، لا تهدف فى معظم الأحيان إلا لنقل قصة إلى صور : إن السينما تهدف إلى أن تفرض على القارئ المعنى الذى تعلق جمل الكتاب عليه للقارئ ، وذلك عن طريق ترجمة بعض المشاهد المختارة بعناية . ولكن يحدث دائماً أن تنتزعنا الرواية السينمائية من هدوئنا الداخلى لتدفع بنا نحو هذا العالم الذى تمنحه لنا بقسوة شديدة ، قسوة لا نجدها فى النص المكتوب سواء كان رواية أم سيناريو .

وكل منا يستطيع أن يلمح طبيعة التغيير الذى حدث . فى الرواية الأصلية كانت الأشياء والحركات التى تستخدم كقوالب للعقدة مخفية تماماً تاركة مكانها للمعاني . فالكرسى غير المحتل مثلاً لم يكن إلا تعبيراً عن التغييب أو الانتظار واليد التى تربت على الكتف لم تكن إلا علامة استلطاف . وقضبان النافذة لم تكن إلا استحالة الخروج . ولكن ها نحن الآن نرى الكرسي وحركة اليد وشكل القضبان : إن معانيها واضحة ، ولكنها ( هذه المعاني ) تتحول إلى معطية فائضة بدلاً من أن تستحوذ على اهتمامنا . بل زائدة عن اللزوم ذلك أن الذى يمسننا الآن ويظل باقياً فى ذاكرتنا ويبدو جوهرياً وغير قابل لإرجاعه إلى خبرات ذهنية غامضة هو الحركات نفسها والأشياء نفسها والانتقال نفسه وكل ما استطاعت الصورة أن تبرز واقعيته دون قصد .

وقد يبدو غريباً أن تذهلنا جزئيات الواقع غير المصقولة التى لا تستطيع السينما إلا أن تبرزها لنا دون قصد ، بينما تلعب هذه الجزئيات أدواراً مماثلة فى الحياة ولكنها لا تكفى لانتزاع اهتمامنا . والحقيقة أن كل شىء يجرى على الشاشة كما لو كانت المصطلحات السينمائية ( كالبعدين والأبيض والأسود والكادرات وفروقات المسافة بين شىء وآخر فى اللقطة الواحدة ) تساهم فى تحريرنا من مفاهيمنا الخاصة بنا وحدنا . إن المظهر غير العادى بعض الشىء لهذا العالم المصور يكشف لنا فى نفس الوقت عن الطابع غير العادى الذى يتسم به العالم الذى يحيطنا : نقول غير العادى ، هو أيضاً ، من حيث رفضه للامتثال لنظامنا ولعادات إدراكنا للأشياء .

ينبغي أن نحاول بناء عالم أكثر صلابة ومباشرة بدلاً من عالم الدلالات (الحلقية والاجتماعية والوظيفية) . ولتفرض الأشياء والحركات التعبيرية نفسها بطريقة الحضور أولاً ، وليستمر هذا الحضور بعد ذلك في احتلال الصدارة وليكن هذا الحضور فوق أى فكرة أو نظرية توضيحية تحاول حبس هذه الأشياء والإشارات داخل منهج قد يرجعها للعاطفة أو الاجتماع أو فرويد أو الميتافيزيقا أو غير ذلك .

ستصبح الأشياء والإشارات ، فى التركيبات الروائية القادمة هنا قبل أن تكون شيئاً ما . وستصير هنا بعد ذلك أيضاً ، قوة ثابتة حاضرة دائماً وكأنها تسخر من دلالاتها . هذه الدلالات التى تحاول عبثاً أن تقصر الأشياء والحركات التعبيرية على دور الأدوات القابلة للضياع ، دور النسيج المؤقت المخجل الذى لا يمكن أن يكون له شكل - بطريقة محددة - إلا إذا منحت له الحقيقة الإنسانية العليا التى عبرت عن نفسها فيه ، لتعتبره بعد ذلك عنصراً ثانوياً مزاحماً يجب إلقاؤه فى غياهب النسيان والظلمات .

إن الأمر على العكس تماماً . فابتداءً من الآن ستفقد الأشياء أسرارها بالتدريج . وستتخلى عن سرها المزيف « وجوانيتها » المشكوك فيها ، تلك التى أسماها أحد الكتاب المنشئين بـ « القلب الرومانتيكى للأشياء » .

لن تكون الأشياء انعكاساً غامضاً لروح البطل الغامضة ، لن تكون صورة آلامه أو ظل رغباته ، وإذا حدث واستخدمت الأشياء للحظات كقالب للعواطف الإنسانية فلن يكون ذلك إلا مؤقتاً . إنها لن تقبل استبداد المعانى التى تطلق عليها - إلا فى الظاهر - وكأنها تحتقرها - حتى تثبت إلى أى حد هى غريبة على الإنسان .

أما فيما يخص شخصيات الرواية فسيكون باستطاعتها التمتع بعدد من التفسيرات الممكنة . وسيكون هناك كثير من التعليقات : نفسية ونفسية علاجية وسياسية ودينية ، كل يفسرها حسب اهتماماته . وسنلاحظ عندئذ عدم اكتراث الشخصيات بهذا الثراء الوهمي . وبينما تدفع التفسيرات - التى يفرضها المؤلف -

البطل التقليدى وتحكركه وتحطمه وتقذف به باستمرار إلى عالم آخر غائب غير مادى وغير ثابت سيكون بطل المستقبل ، على العكس ، حاضراً هنا ، وستكون التفسيرات غائبة ومفترضة في مواجهة حضور البطل ، بل ستبدو عديمة الجدوى ، زائدة عن الحاجة وغير أمينة .

إن الأشياء التى تساعد على اكتشاف الحقيقة فى الرواية البوليسية تعطينا ، على العكس مما كنا نعتقد ، صورة صحيحة عن هذا الموقف : إن العناصر التى يجمعها مفتش البوليس ، كشيء ترك فى مكان الجريمة أو حركة حددتها صورة فوتوغرافية أو جملة سمعها شاهد ، تبدو وكأنها تشير إلى شرح أو توضيح ، تبدو وكأنها لم توجد إلا لتحتل دوراً صغيراً فى مسألة أكبر . وها هى ذى الافتراضات تنبئ : وكيل النيابة يحاول إيجاد علاقة منطقية وضرورية بين الأشياء ، وها نحن نظن أن كل شيء يتجمع فى حزمة عادية بسيطة من الأسباب والنتائج ، ومن المقاصد والمصادفات . . .

ولكن الحكاية تنتفش بطريقة مقلقة ، فالشهود يتناقضون والمتهم يضيف أدلة أخرى تثبت عدم وجوده فى مكان الجريمة ساعة وقوعها ، وعناصر جديدة لم تكن فى الحسبان تظهر فجأة . ويعاد البحث فى الآثار التى سجلت - وضع صحيح لقطعة أثاث أو شكل وتكرار بصمة ما ، أو كلمة مكتوبة فى رسالة - وكلما تقدمنا ازداد إحساسنا بأن ليس هناك شيء أكثر حقيقة . فهذه العناصر إما أنها تخفى سرّاً أو تكشف عنه ولكن هذه العناصر التى تخدع كل المناهج لا تتمتع إلا بصفة واحدة جدية وجلية هى أنها هنا حاضرة .

لقد حدث نفس الشيء بالنسبة للعالم الذى يحيط بنا ، فقد اعتقدنا أننا وصلنا إلى نهايته بإعطائه معنى . بل إن فن الرواية بالذات كان يبدو كأن لا وظيفة له إلا إعطاء ذلك المعنى . ولكن الحقيقة أن ذلك لم يكن سوى تبسيط وهمي ، ولم يوضح هذا التبسيط العالم كما لم يقربه إلينا ، بل لقد فقد العالم الحياة شيئاً فشيئاً . ولكن ما دامت حقيقة العالم تكمن أولاً وقبل كل شيء فى حضوره فالمهم الآن بالنسبة لنا هو أن نبني أدباً يعمل لتلك الحقيقة حسابها .

وربما بدا كل هذا نظرياً ووهيمياً لولم يكن هناك شيء يتغير الآن ، بطريقة كلية ، وحاسمة بلا شك ، في العلاقات التي نمارسها مع العالم . وإننا لنكاد أن نلمح الإجابة على ذلك السؤال الملىء بالسخرية : « ولماذا الآن ؟ » . الحقيقة أن لدينا الآن عنصراً جديداً يفصلنا جذرياً هذه المرة عن بلزاك وجيد ومدام دي لافايت ! هذا العنصر الحديد هو سقوط خرافات « العمق » القديمة .

ومن المعروف أن كل الأدب الروائي كان يستند إلى هذه الخرافات ، وإليها وحدها . وكان دور الكاتب يكمن ، كما هو متفق عليه ، في الحفر في الطبيعة وفي تعميقها إلى أن يصل من الطبقات الخاصة إلى الأكثر خصوصية ، وذلك حتى يذيع على الناس نتفة من سر مغلق . كان يهبط إلى هوة العواطف البشرية ليبعث من هناك ، إلى العالم الهادئ في الظاهر ، عالم السطح ، برسائل انتصاراته التي يصف فيها الأسرار التي رآها ، وكان الانبهار المقدس ، الذي كان يغزو القارئ غزواً ، بعيداً تماماً عن أن يثير فيه القلق أو القرف ، بل كان يطمئنه على قوة سيادته للعالم . نعم ، كانت هناك مهاو عميقة ولكن أمكن سبر أغوارها بفضل علماء الحفر البواسل !!

وفي مثل هذه الظروف لا يجب أن ندهش أن الظاهرة الأدبية الصرف قد انحصرت في إيجاد الصفة الشاملة الفريدة التي تحاول أن تجمع كل الصفات الداخلية للأشياء والروح الداخلية لها ؛ وهكذا كانت الكلمة فخاً يصنعه الكاتب ليمسك به الكون ليسلمه بعد ذلك للمجتمع .

إن الثورة التي تمت ثورة تاطعة حقاً : إذ ليس فقط صرنا لا نعتبر العالم كشيء من ممتلكاتنا الخاصة منطبق تماماً على احتياجاتنا وضرورياتنا بل لم نعد نؤمن بهذا العمق . فبينما كانت المفاهيم الجوانية للإنسان تشهد فناءها بحلول فكرة « الظرف » محل فكرة الطبيعة كفت واجهة الأشياء عن أن تكون قناعاً للجوهر . لقد كان هذا الإحساس دائماً استهلالاً لكل غيبيات الميتافيزيقا .

إذن يجب على كل اللغة الأدبية أن تتغير وهي تتغير فعلاً ؛ وأتينا نلاحظ من يوم لآخر الاشمئزاز المتزايد الذي تشعر به العقول المدركة أمام الكلمة ذات

الطابع الجوانى أو التشبيهى أو الإيحائى .

ذلك فى الوقت نفسه الذى يحتمل فيه أن الصفة البصرية الوصفية التى نكتفى  
بقياس كل شىء ووضعه فى مكانه وتحديدته وتعريفه تشير إلى طريق صعب  
لفن روائى جديد .



## الفصل الثالث

### حول بعض أفكار بالية

١٩٥٧

للقند التقليدى مفرداته المعروفة : يكفى أن نقرأ بشىء من الانتباه تحليلات هذا النقد . حتى نكتشف بعد قليل شبكة من الكلمات الأساسية التى تكشف جيداً عن المنهجية ، برغم أن هذا النقد التقليدى يدفع عن نفسه دائماً تهمة الإتيان بالأحكام المنهجية على الأدب ويدعى أنه ، على العكس ، يجب هذا العمل أو ذاك دون قيد ولكن بعد الرجوع إلى المعابر «الطبيعية كالقلب وحسن الإدراك إلخ . . .» .

ولكننا قد اعتدنا أن نسمع الناس يتكلمون عن « الشخصية » و « الجو » و « الشكل » و « المضمون » و « الرسالة » وعبقرية القصاص « والروائيين الحقيقيين » حتى إنه يلزمنا مجهود شاق للتخلص من نسيج العنكبوت هذا ، وحتى نفهم أن هذا النقد يمثل فكرة معينة عن الرواية ( وهى فكرة متكاملة يقبلها كل منا بلا جدال وبالتالى فهى فكرة ميتة ) ولا يمثل إطلاقاً هذه الطبيعة المفترضة للرواية التى يريدوننا أن نؤمن بها .

وربما كان الخطر الأعظم كامناً فى تلك الألفاظ الجارية التى تستخدم فى وصف الكتب التى لا تخضع لتلك القواعد المتفق عليها . فمثلاً كلمة « الطبيعة » برغم طابعها الحيادى كثيراً ما تستخدم للتخلص من كل عمل بخاطر بالإساءة إلى أدب الاستهلاك الكبير ؛ لأنها تستخدم تماماً كما يهزم المرء كتفيه بلا اكتراث تخلصاً من أى شىء . ما إن يحاول أى كاتب التخلص من الديباجات المستهلكة ليحاول أن يصنع أسلوبه الخاص به حتى تلتصق عليه ( بطاقة ) « الطبيعة » .

ومبدئياً فهذه الكلمة تعنى أن المؤلف متقدم قليلاً على حقبة وأن عامة

كتاب المستقبل سيستخدمون أسلوبه . ولكن القارئ ، الذى حذرته غمزة عين ، يتصور أنهم عدة شبان مشاكسين يضعون البارود وهم يبتسمون فى خبث تحت الكراسى الأكاديمية دون هدف آخر سوى إثارة الضجيج وإثارة دهشة البورجوازيين . وفى ذلك يكتب السيد هنرى كلوار الجاد جداً : « يريدون أن ينشروا الفرع الذى نجلس عليه » .

والحقيقة أن هذا الفرع الذى يجلس عليه الأكاديميون قد جف من تلقاء نفسه بالفعل البسيط للزمن . وإذن فليست غلطتنا أن هذا الفرع فى طريقه إلى التعفن ثم الوقوع . وقد كان يكفي هؤلاء الذين يتعلقون به فى يأس أن يرفعوا نواظرهم نحو قمة الشجرة حتى يشاهدوا الفروع الجديدة الخضراء القوية الحية التى نمت منذ فترة طويلة . لقد تجاوزت « أوليس » و « القصر » تسن الثلاثين . إن « الصخب والعنف » ، قد ظهرت بالفرنسية منذ عشرين عاماً وهناك الكثير ، غير أن نقادنا كانوا ، حتى لا يروا هذه الفروع ، ينطقون فى كل مرة بكلماتهم السحرية : « الطليعة » « اللارواية » « المعمل » وهذا يعنى : « فلنغمض أعيننا ولنعد إلى القيم المقدسة للتراث الفرنسى » .

### الشخصية

لقد حدثونا بما فيه الكفاية عن « الشخصية » . ولكن للأسف يبدو أنهم لم ينتهوا بعد خمسين عاماً من المرض . لقد سجل موت الشخصية أكثر من مرة وقام بهذا أعظم النقاد وأكثرهم جدية ، ومع ذلك لم تستطع أية قوة أن تسقط « الشخصية » من على المنصة التى وضعها القرن التاسع عشر عليها . إنها الآن مومياء ولكنها ما زالت تحتل الصدارة بنفس العظمة - الوهمية - بين القيم التقليدية التى يحترمها النقد التقليدى . بل إن النقد لا يعترف بالرواى « الحقيقى » إلا بهذا . فالرواى الحقيقى هو « ذلك الذى يخلق الشخصيات » .

ولكى يعللوا الأساس الراسخ لوجهة النظر هذه فهم يستخدمون المنطق

المعتاد : « إن بلزاك قد خلف لنا الأب جوريو دوستوفسكى قد أوجد كرامازوف . إذن فكتابة الرواية لا يمكن أن تكون إلا هكذا : أن تضيف وجوهاً حديثة إلى صالة عرض البورتريهات التي يكونها تاريخنا الأدبي .

الشخصية ؟ كلنا نعرف معنى هذا . إن الشخصية ليست أى ضمير ثالث مجهول مجرد . لأنها ليست فاعلاً بسيطاً لفعل وقع . فالشخصية يجب أن تتمتع باسم علم . بل باسمين إن أمكن : اللقب واسم الأسرة . يجب أن يكون لها أقارب وورثة . يجب أن تكون لها وظيفة وإذا كانت لها أملاك فهذا طيب جداً ثم أخيراً يجب أن يكون لها « طابع » ووجه يعكس هذا الطابع وماض قد شكل هذا الطابع وذلك الوجه . إن طابعها يملئ عليها الحدث الذي تؤديه والطابع أيضاً يجب أن يجعلها تتصرف بطريقة محددة في كل ما يقع من أحداث .

إن طابع الشخصية يسمح للقارئ بالحكم عليها وبأن يحبها أو يمتقها . وبفضل هذا الطابع ستسلم الشخصية اسمها في المستقبل إلى نمط إنسانى وكأن هذا النمط الإنسانى كان ينتظر أن ينتهى المؤلف من تعميده له .

ذلك أنه من الضرورى للشخصية أن تكون فريدة وأن ترتفع إلى درجة النمطية في وقت واحد ! من الضرورى للشخصية أن تتميز بصفات خاصة حتى تظل منفردة لا يمكن إحلال شىء آخر محلها وأن تتمتع في نفس الوقت بالعمومية حتى تصبح كونية . ولكى يكون هناك بعض التنوع ، حتى يحس المؤلف بشىء من الحرية فله أن يختار بعض الأحيان بطلا يبدو وكأنه يحطم إحدى هذه القواعد المتفق عليها : كأن يكون طفلاً لقيطاً . أو عاطلاً أو مجنوناً أو إنساناً ذا طابع غير محدد يثير دهشة صغيرة هنا ودهشة أخرى هناك . ولكن على ألا يبالغ المؤلف في خوض هذا الطريق : فهو طريق الضياع ، الطريق الذى يؤدى مباشرة إلى الرواية الحديثة .

والحقيقة أن ليس هناك أى عمل من الأعمال المعاصرة يتفق والقواعد النقدية الثابتة الخاصة بهذه النقطة . وعلى سبيل المثال كم من القراء يتذكرون اسم الشخص الذى يقص في رواية « القرف » أو في « الغريب » ؟ أهناك ، في هذين

الكتابين ، أنماط إنسانية ؟ أليس من العبث المجنون أن نعتبر هذين الكتابين دراسات شخصيات ؟ ورواية « رحلة في نهاية الليل » أهى تصف شخصية ؟ يمكن أن نصدق أن هذه الروايات الثلاث قد كتبت بالضمير الأول بالصدفة البحتة ؟ إن بيكيت فى عمل واحد قد غير اسم وشكل نفس البطل . وفوكنر يسمى عن عمد شخصين مختلفين بنفس الاسم . أما فيما يخص « ك » رواية « القصر » فإن كافكا يكتب بذكر حرف واحد ، فهو بلا أسرة وبلا وجه ولا يمتلك شيئاً . وربما لم يكن متشرداً على الإطلاق .

ويمكننا أن نحدد أمثلة كثيرة . الحقيقة أن خالق الشخصيات ، بالمعنى التقليدى للكلمة ، لم يعد باستطاعتهم أن يقدموا لنا سوى أشباح هم أنفسهم قد كفوا عن الإيمان بها . إن رواية الشخصيات الآن أصبحت ملكاً للماضى . فقد كانت من الصفات التى تميز حقبة معينة : أعنى الحقبة التى وصل فيها الفرد إلى قمة مجده .

وربما لم يكن ما يحدث الآن تقدماً . ولكن من المؤكد أن الحقبة الحالية هى حقبة الشخص المرقم numero matricule إذ لم يعد مصير العالم ، على الأقل بالنسبة لنا ، مرتبطاً بصعود أو سقوط عدة رجال أو عدة أسر . إن العالم لم يعد ملكاً خاصاً ، موروثاً أو مباعاً ، لم يعد تلك الغنيمة التى كان الكثيرون يهتمون بامتلاكها . وليس بمعرفتها . لقد كان « الاسم » مهماً جداً فى زمن البرجوازية البليزاقية . كان « الطابع » مهماً جداً فقد كان سلاحاً يبارز به وأمثالاً فى النجاح والتميز على السيادة والغلبة . كان مهماً أن يكون للمرء وجه فى هذا الكون الذى كانت الشخصية تمثل فيه وسيلة وغاية كل بحث .

أما اليوم فعالمنا أقل ثقة فى نفسه وربما أكثر تواضعاً ما دام قد تخلى عن فكرة القوة العظمى للشخص ولكنه أكثر طموحاً ما دام يبحث عما بعد ذلك . إن العبادة المفرطة « للإنسانى » قد تخلت عن مكانها لحالة شعور وإدراك شاملة وأقل تركزاً فى الذات .

والرواية اليوم تبدو آيلة للسقوط فقد تخلى عنها سندها الكبير . . البطل :

فإذا لم تمالك من جديد فذلك لأن حياتها كانت مرتبطة بحياة مجتمع انتهى تماماً الآن . أما إذا استطاعت أن تمالك فإن هناك طريقاً جديداً لها يعدها باكتشافات جديدة .

## الحكاية

الرواية فيما يرى معظم النقاد أيضاً — عبارة عن حكاية قبل كل شيء ، والروائي الحقيقي هو ذلك الذي يعرف كيف « يقص حكاية » . إن سعادة قص الحكاية التي تدفع المؤلف من البداية إلى نهاية العمل ترتبط وثيقاً بموهبته ككاتب .

واختراع الأحداث وتطوراتها المشوقة والمؤثرة والدرامية هو الذي يشكل فرحه بما يعمل وعلة وجوده .

وبالإضافة إلى هذا فإن نقد رواية ما يؤدي بالضرورة إلى الرجوع للحكاية باستفاضة أو باختصار بحسب ما تحت يد الناقد من عمودين في الصفحة أو ستة أعمدة مع التركيز على الأجزاء المهمة من العمل كشكل وحلول العقدة . أما الحكم على الكتاب فإنه يكمن أساساً في تقييم وضوح هذه العقدة وتطور أحداثها وتوازنها واللهفة والمفاجآت التي تيسرها تلك العقدة للقارئ اللاهث الأنفاس . أما الغلطات الرئيسية في الكتاب فهي أن يكون هناك ثغرة في الحكاية أو حكاية ثانوية غير معالجة بفن أو انقطاع في الإثارة أو قفزات مفاجئة . وأما صفاتها الطيبة فهي الحيوية والصدق .

أما الأسلوب فليس مهماً . وإذا عن الناقد أن يهتم بتلك النقطة فسيتمدح المؤلف على أنه استطاع أن يعبر عن نفسه في لغة سليمة وبطريقة طيبة متنوعة مثيرة للخيال . وعلى هذا الأساس يصبح الأسلوب مجرد أداة أو طريقة ، ذلك أن جوهر الرواية وسبب وجودها هو ما يكمن داخلها ، هو ما يقصه المؤلف فقط .

ومع ذلك — فكل القراء ابتداء من الجاهدين ( أى الذين يتفقون معنا في أن

الأدب لا يجب أن يكون مجرد تسلية) حتى محبي أسوأ البلاغات العاطفية أو البوليسية أو السياحية ، قد اعتادوا على ضرورة تمييز الحكاية بصفة خاصة غريبة ؛ إذ لا يكفي القارئ أن تكون الرواية مسلية أو خارقة أو آسرة ، بل يجب على المؤلف أن ينجح في إقناع القارئ بأن تلك المغامرات التي يحدث عنها قد حدثت حقيقة لأشخاص حقيقيين وأنه ، أى المؤلف ، لا يفعل شيئاً سوى أن يقص عليه أو ينقل إليه أحداثاً قد شاهدها . كل ذلك حتى يكون للرواية ثقل الحقيقة الإنسانية . هناك اتفاق تلقائي يتم بين القارئ والمؤلف : فالمؤلف يتصنع الاعتقاد فيما يقص والقارئ يتصنع أنه يعتقد فيما يقص عليه وينسى تماماً أن كل ما يقرأ هو مجرد اختلاق بل يصطنع الإحساس بأن الكتاب الذى بين يديه هو وثيقة حقيقية أو ترجمة لحياة إنسان ما ، بالاختصار هو يعتقد أنها قصة قد عشت فعلاً . إذن فأن تقص جيداً يعنى أن تجعل مؤلفك يشابه ما يكتب فى الإحصائيات المصنعة التى اعتاد الناس على الاعتقاد التام بأنها حقيقية . وعلى هذا فهما كانت فجائية الأحداث والمواقف والقفزات العرضية ، يجب على الحكاية أن تنساب دون تصادم وكأنها تُسير نفسها ، تدفعها تلك القوة الداخلية التى لا تقهر والتى تستحوذ على الإعجاب مرة واحدة .

إن أقل تردد ينتاب القارئ ، وأقل غرابة ( كأن يكون هناك عناصر متناقضة أو غير مترابطة جيداً ) كفيل بإيقاف هذا السيل الروائى الذى يجرف القارئ ويجعله يتوقف فجأة ويسأل نفسه عما إذا كان هذا الروائى قد « سرح » به ، وكأنه يهدد بالرجوع إلى الشهود العيان الذين سيكشفونه على الأقل مشقة السؤال عن مدى صحة هذه الأشياء . إذن فالتسلية فقط لا تكفى بل يجب الإقناع أيضاً .

وفى النهاية إذا ما أراد الكاتب أن يكون الوهم كاملاً فيجب عليه أن يكون عارفاً بأمور أكثر من تلك التى قصها على القارئ ، إن فكرة « شريحة الحياة » تشهد جيداً باتساع معرفة المؤلف بالأحداث التى يفترض أنها وقعت قبل وبعد ما يقصه علينا . بل يجب عليه أن يشعرنا ، من خلال الفترة الزمنية التى يتحدث

عنها ، بأنه لا يقدم في كتابه سوى الرئيسيات ولكنه يستطيع ، إذا ما طالبه القارئ ، بأن يقص عليه أكثر . . بمعنى آخر إن المادة الروائية التي تشبه الواقع ، يجب أن تبدو غير قابلة للنفاذ .

يجب على القصة أن تبدو طبيعية حقيقية تلقائية ، وبالاختصار دون حدود . ولكن للأسف حتى وإن اتفقنا على أنه ما زال هناك شيء طبيعي في علاقات الإنسان بالعالم فإنه من الثابت أن الكتابة ، كأي شيء في ، على العكس تدخل وتصنع .

والحقيقة أن قوة الروائي تكمن في أنه يخترع ، وأنه يخترع بحرية دون تقييد بنموذج أو مثل ، وذلك ما يميز الرواية الحديثة ؛ فهي تؤكد ، عن إرادة ، هذا الطابع إلى درجة أن الاختراع والخيال قد صارا موضوع الكتاب .

ولا شك أن مثل هذا التطور لا يشكل إلا أحد مظاهر التغير العام للعلاقات التي يمارسها الإنسان مع العالم الذي يعيش فيه . إن القصة حسب فهم نقادنا الأكاديميين لها — وبالتالي كثير من القراء بالتعبية — تمثل نظاماً . وهذا النظام الذي يمكن أن يوصف بالطبيعية يرتبط ارتباطاً تاماً بمنهج عقلاني منظم ارتبط ازدهاره باستيلاء الطبقة البورجوازية على السلطة . في بداية النصف الأول من القرن التاسع عشر الذي شهد — بظهور الكوميديا الإنسانية — ازدهار شكل قصصي معين ( ونحن نفهم جيداً كيف ظل حتى الآن بالنسبة للكثيرين اللجنة المفقودة للرواية ) نقول . . . في نفس هذا الوقت لاقت بعض المعتقدات الهامة رواجاً طيباً ونعني على وجه الخصوص الإيمان بمنطق سليم وكوفاً للأشياء .

كانت كل العناصر التكنيكية للرواية — كالاستخدام الجارى للماضي القصير ، والضمير الثالث والمواقفة التامة على الانسياب التاريخي للحدث والعقد الخطية والمنحنيات المنتظمة للعواطف واتجاه كل حادثة نحو نهاية ما إلخ إلخ — كل هذه العناصر كانت تهدف إلى فرض صورة لعالم مستقر ، عالم واضح مستمر معروف تماماً ثابت المعنى في كل الظروف . ولما لم يكن فهم العالم قد

وضع على مستوى البحث فإن الرواية لم تكن تثير أى مشكلة . كان مسموحاً للكتابة الروائية أن تكون براء من أى مشكلة .

ولكن ما إن يأتى فلوبيير حتى يتأرجح كل شىء . وبعد مائة سنة من فلوبيير صار هذا المنهج مجرد ذكرى . وهم يريدون الآن بكل قواهم أن يعيدوا الرواية إلى هذه الذكرى ، هذا المنهج الميت . ومع ذلك فيكفى فقط أن نقرأ روايات بداية القرن العشرين الكبيرة حتى ندرك أنه إذا كان عدم الاهتمام بالعقدة الروائية قد صار أكثر وضوحاً فى السنوات الأخيرة فإنها ، أى العقدة الروائية ، قد كفت منذ زمن طويل عن أن تكون درع الرواية وسلاحها الأوحـد . إن مقتضيات الحدودية قد صارت بلا أدنى شك أقل سلطاناً على بروسـت منها على فلوبيير وعلى فوكـنر منها على بروسـت وعلى بيـكيت منها على فوكـنر، فهناك شىء آخر أكثر أهمية . أما أن يقص المؤلف فقد أصبح ذلك مستحيلاً .

ومع ذلك يخطئ من يدعى أن لا شىء يحدث فى الروايات الحديثة . وكما أنه من الضرورى ألا ننتهى إلى فكرة اختفاء الإنسان من الرواية الحديثة بحجة أن البطل التقليدى قد اختفى ، لا يجب أيضاً أن نخلط بين البحث عن بناءات جديدة للرواية والمحاولات الساذجة لمحـو الحدث والعاطفة والمغامرة . إن كتب بروسـت وفوكـنر فى الحقيقة مكتظة بالحكايات . ولكنها ، عند الأول ، تتحلل لتتكون من جديد من أجل إيجاد بناء عقلى للزمن ، أما عند فوكـنر فإن تطور الموضوعات وتداعياتها العديدة يقلب كل تتابع زمنى لها إلى درجة أن تبدو وكأنها تـردم وتغرق ما كشفته الرواية بل إن أعمال بيـكيت نفسه لا تفتقد للأحداث ولكنها لا تكف عن وضع نفسها محل الجدل والشك وعن تدمير نفسها لدرجة أن نفس الجملة يمكن أن تحتوى على التأكيد والنفي . عموماً ليست الحكاية هى التى تنقص الرواية وإنما تفتقد فقط إلى طابع الثبات والهدوء والبراءة .

وإذا سمح لى أن أذكر أعمالى بعد هؤلاء الرواد الكبار فلأننى أشير إليكم بأن كلا من « المحاروات » و « البصاص » تحتوى على عقدة « وحدث » يمكن تمييزهما بسهولة ، هذا ، بالإضافة إلى العناصر التى تعتبر عموماً درامية . وإذا



كانت هذه العناصر قد بدت للقارئ معطلة جامدة أفليس ذلك لأن حركة الأسلوب فيها أكثر أهمية من حركة العواطف والجرائم ؟ وإننى لأتخيل بسهولة أنه فى بحر بضع عشرة سنة - وربما قبل ذلك - عندما يهضم هذا الأسلوب ويتجه نحو الأكاديمية ويمر بدوره فى سكون ، وعندما تصبح المشكلة بالنسبة للروائيين الشبان هو عمل شىء آخر ، أقول : ساعتها سيجد النقاد مرة أخرى أن لا شىء يحدث فى كتب هؤلاء الروائيين الشبان وعندئذ سيلومونهم على افتقارهم للخيال ، وسيشيرون إلى أعمالنا كتماذج لما يجب أن يكون قائلين : « انظروا كيف كانوا يخترعون الحكايات منذ خمسين عاماً ؟ » .

### الالتزام

ما دامت الرواية من أجل التسلية قد صارت تافهة والكتابة من أجل أن يصدق القراء قد صارت مسألة مشكوكاً فيها فإن الروائى يفكر فى طريق آخر : وهو أن يقص ليعلم . لقد سُم الروائى سماع الناس وكل منهم يعلن بتعال أنه لم يعد يقرأ روايات : « لقد تعديت هذه السن كما أن ذلك لا يصلح إلا للنساء ( اللائى لا عمل لهن ) إلى أفضل الواقع . . . » إلى غير ذلك من البلاهات . لهذا فإن الروائى يرى ضرورياً أن يخوض طريق الرواية التعليمية . فهنا على الأقل يأمل المؤلف أن يجد مرة ثانية الميزة المفقودة وهى أن الواقع متشعب جداً غامض جداً حتى يستطيع أن يخرج منه بدرس ما . وإذا حاولت الرواية أن تثبت شيئاً ما ( كأن تحاول إثبات بؤس الإنسان بلا الله أو أن تشرح قلب الأنثى أو أن تولد الشعور الطبقي ) فيجب عليها أولاً أن تستعيد حقوقها ، فهنا فقط ستكون أكثر إقناعاً .

ولكن الحكاية للأسف لا تقنع أحداً . لأن العنصر الخيالى ، عندما يصبح محلاً للرغبة والشك يخاطر بنقل هذه الرغبة إلى كل ما تدعو له الرواية من دين أو أخلاقيات اشتراكية أو تحليل نفسى . وعند ذلك يجدر بمن يدرس هذه

الأمر أن يقرأ المقالات والأبحاث حيث لا ريبة ولا شك . إن الأدب ، بهذا العيب ، يدخل مرة أخرى في قائمة السفاسف . أما رواية القضايا ، الرواية الهادفة ، فقد تحولت هي الأخرى إلى نوع شنع عليه الجميع . ولقد رأينا منذ سنوات كيف ظهر هذا النوع في صفوف اليسار بشياب جديدة هي ثياب «الالتزام» وكيف ظهر في الشرق بألوان أكثر سداجة وبرداء «الواقعية الاشتراكية» .

ولا شك أن فكرة إمكان ارتباط التجدد الفني بالثورة السياسية الاقتصادية فكرة من تلك التي تبدو طبيعية جداً للعقل . فبالإضافة إلى أنها تغرى العاطفة منذ الوهلة الأولى فإنها تبدو وكأنها تجد في الوضوح المنطقي سنداً قوياً لها . ومع ذلك فالمشاكل التي يثيرها هذا الارتباط خطيرة حقاً وعويصة تتطلب حلولاً عاجلة . ولكن ربما كانت هذه الحلول مستحيلة .

إن العلاقة تبدو بسيطة في البداية . إذ أن الأشكال الفنية التي توالى في تواريخ الشعوب تبدو لنا وكأنها مرتبطة بهذا النوع من المجتمع أو ذلك أو بازدهار طبقة معينة أو بتسلط ضغط معين أو بنمو حرية ما . في فرنسا مثلاً لا يمكن أن ننكر العلاقة الوثيقة بين المأساة الراسينية وازدهار أرستقراطية البلاط ، كما لا يمكن إنكار العلاقة بين الرواية البلازكية وانتصار البرجوازية . . . إلخ .

ومن ناحية أخرى فلما كنا نوافق تماماً ، حتى المحافظين منا ، على أن كبار الكتاب أو المصورين المعاصرين ينتمون في كثير من الأحيان إلى الأحزاب التقدمية<sup>(١)</sup> . فإن الكثيرين منا ينقادون إلى تخيل هذه الصور الشعرية . . صورة الفن والثورة يتقدمان وقد وضع كل منهما يده في يد الآخر ، يحاربان من أجل نفس القضية ويمران بنفس المصاعب . يواجهان نفس الأخطار ويحرزان شيئاً فشيئاً نفس الانتصارات وفي النهاية يصلان إلى نفس القمة .

وأسفاً ، فما إن ننتقل إلى الميدان العملي حتى تفسد الأشياء . وأقل ما يمكن أن يقال اليوم هو أن معطيات المشكلة ليست بهذه السهولة . . كل منا يعرف

(١) أو على الأقل انضموا إليها أيام شوايخ أعمالهم .

المهازل والمآسى التى أثارت وتشير الاضطراب منذ خمسين عاماً بسبب المحاولات التى بذلت لتحقيق هذا الزواج العظيم الذى كان ينظر إليه على أنه زواج حب ومصلحة فى وقت واحد . كيف يمكن أن ننسى حركات الخضوع والرفض المتوالية والمعارك الضخمة وقرارات الحرمان وأحكام السجن والانتحار ؟ كيف لا يمكن أن نرى ما آل إليه التصوير ، ونكتفى بذكر التصوير ، فى البلاد التى انتصرت فيها الثورة ؟ كيف لا نبتمسك بالشكليات . تلك الاتهامات التى كان يلقي بها جزافاً أكثر الثوريين تحمساً فى مواجهة كل ما يهمنى فى الفن المعاصر . كيف لا نخاف أن نجد أنفسنا يوماً وقد وقعنا فى نفس الشبكة .

ولنقلها بصراحة : من السهل جداً أن ننحى باللائمة على القواد السيئين والروتين البيروقراطى وجهل ستالين وبلاهة الحزب الشيوعى الفرنسى . إننا نعرف بالتجربة أن الدفاع عن قضية الفن أمام أى رجل سياسى أو أى نظام تقضى مسألة غاية فى الدقة . ولنعترف بصراحة أيضاً : إن الثورة الاشتراكية لا تثق فى الفن الثورى وفوق ذلك فليس واضحاً تماماً أنها مخطئة .

والحقيقة أن المسألة من وجهة نظر الثورة هى أن كل شىء يجب أن يتسابق نحو الهدف النهائى أى تحرير البروليتاريا . كل شىء بما فى ذلك الأدب والتصوير . . . إلخ ، ولكن الأمر على العكس من ذلك تماماً بالنسبة للفنان . فبالرغم من معتقداته السياسية ونيته الطيبة كمجاهد فإن الفن عنده لا يمكن أن ينحدر إلى درجة أن يصبح وسيلة لخدمة قضية أخرى غير قضيته مهما كانت هذه القضية عادلة أو مجيدة . فالفنان لا يضع شيئاً فوق عمله ثم هو يدرك تماماً أنه لا يستطيع أن يخلق إلا من أجل لا شىء . إن أقل توجيه خارجى يصيبه بالشلل وأقل انشغال بالتعليم أو على الأقل بالتوضيح يمثل له ضيقاً لا يطاق ، ومهما يكن ارتباطه بالحزب أو بالأفكار التقدمية فإن لحظة الخلق لا يمكن أن تقوده إلا إلى مشاكل فنه فقط .

وحتى إن بدا أن الفن والمجتمع يعانيان من أزمات واحدة بعد أن مرا

بازدهارات متشابهة فإنه يبقى واضحاً لدينا أن المشاكل التي يثيرها كل منهما لا يمكن أن تحل بطريقة واحدة . ولا شك أن علماء الاجتماع سيكتشفون فيما بعد أوجه شبه بين حلول مشاكل كل منهما . أما نحن الذين نعيش الأزمة فيجب أن نعترف بأمانة ووضوح أنها ليست معركة واحدة ، وأن هناك تناقضاً مباشراً بين وجهتي النظر في أيامنا هذه كما في كل العصور . إذن . . . إما أن يكون الفن لا شيء وفي هذه الحالة يمكن للأدب والتصوير والنحت والموسيقى أن يدخلوا في خدمة القضية الثورية ، وبالتالي تصبح كل هذه الفنون وسائل متشابهة للجيش المجهزة آلياً والآلات الميكانيكية والمحاريث الزراعية وما يهم ساعتها هو فعاليتها المباشرة والسريعة .

وإما أن يستمر الفن في الوجود على اعتبار أنه فن فقط . وفي هذه الحالة يصبح الفن ، بالنسبة للفنان على الأقل ، أهم شيء في العالم وهنا يصبح الفنان في مواجهة النشاط السياسي في حالة انكماش ، عديم الفائدة بل بصراحة رجعي مناهض للنظام القائم ، ومع ذلك فنحن نعرف أن هذا الفن ، عديم الفائدة عن إرادة ، هو وحده فقط سيجد مكانه ، في توارخ الشعوب ، بين النقابات العمالية والمتاريس .

إن هذه الطريقة السخية (والطوباوية أيضاً) في الكلام عن رواية أو لوحة أو تمثال كما لو كان لهذه الأشياء نفس ثقل وأهمية أشياء أخرى في الحياة اليومية كالضراب أو مؤامرة أو صرخة ضحية تعلن عن قتلها ، نقول إن هذه الطريقة تضر بالفن والثورة في الوقت نفسه . وقد ارتكب في السنوات الأخيرة خلط كثير من هذا النوع باسم الواقعية الاشتراكية . إن الفقر الفني المدقع للأعمال التي تعلن عن هذه المبادئ ليس وليد الصدفة : فالفكرة نفسها القائلة بالعمل الخلاق « من أجل » التعبير عن مضنون اجتماعي أو سياسي أو اقتصادي أو خلق الخ هي أساس الأكذوبة .

إن ما يلزمنا الآن هو أن نكف عن النظر بجدية إلى اتهامات الافتقاد إلى الأسس ، وأن نكف عن الخوف من « الفن للفن » كما لو كان أسوأ الشرور ،

وأن ترفض الخضوع لهذا الجهاز الإرهابي الذي يشهر في وجوهنا ما إن نتكلم عن شيء آخر غير صراع الطبقات أو حرب التحرير .

قبل التجربة لم يكن هناك شيء يستوجب الرفض أو الإدانة في النظرية السوفييتية المعروفة باسم الواقعية الاشتراكية . فقد كانت تهدف إلى الرد على تراكم الفلسفة المزيفة التي انتهت بغزو كل الميادين ابتداء من الشعر حتى الرواية . لقد كان بإمكان الواقعية الاشتراكية أن تأتي بتأثير صحي طيب فقد وقفت في وجه الرموز الميتافيزيقية وحاربت العوالم الخلفية المجردة التي تفرضها هذه الرموز بنفس القوة التي حاربت بها العاطفية الغامضة في أهواء الروح .

لقد انعدم هنا سلطان الأيديولوجيات الخادعة والخرافات . ذلك أن الأدب كان يعرض ببساطة موقف الإنسان والكون الذي يصارع . وقد حدث أيضاً أن اختفت القيم البرجوازية الدنيا في نفس الوقت الذي اختفت فيه الاستنجات السحرية والدينية والفلسفية بكل الغيبيات الروحية لعالمنا المرئي . أما موضوعات اليأس واللامعقول التي تحولت إلى بدعة شائعة فقد أعلن أنها تبريرات ركيكة . وهكذا لم يخش إيليا اهرنبرج أن يكتب غداة الحرب : « القلق رزيلة برجوازية . أما نحن فإننا نعيد بناء أنفسنا » .

وأمام مبادئ كهذه كان من حقنا أن نأمل في أن ينتشل الإنسان والأشياء من رومانتيكتهما التقليدية على حد قول لوكاك وفي أن يصبح الإنسان والأشياء ما هم فعلاً . وأن لا يكون الواقع مبهيناً دائماً في مكان آخر وإنما هنا والآن وبلا غموض . كان كل شيء يشير إلى أن العالم سيكون عن أن يجد علته في معنى خفي أياً كان ، وأن وجوده لن يكمن إلا في حضوره الملموس ، الصلب ، المادي ، وأنه لن يوجد شيء فيما وراء ما نرى ( أي عبر ما ندركه بحواسنا ) .

وللنظر الآن في النتيجة . ما الذي تقدمه لنا الواقعية الاشتراكية ؟ في هذه المرة أيضاً تظل الأشياء كما هي : الأخيار أخياراً والأشرار أشراراً . وإذا شئنا الدقة فإن الرغبة في التوضيح التي يضعونها في الأدب لا تتصل إطلاقاً بما نلاحظه في العالم . إذن فما التقدم الذي أحرزناه إذا كنا — بمحاولتنا للهرب من ثنائية

الظاهريات والباطنيات — قد وقعنا في مانوية manichéisme الخير والشر .  
 بل هناك ما هو أخطر : فبالرغم من أننا نواجه في بعض الروايات الأقل سذاجة  
 شخصيات حقيقية وعالمًا معقدًا يتمتع بوجود محسوس إلا أننا ندرك سريعاً ،  
 برغم كل شيء ، أن هذا العالم وهؤلاء الرجال قد خلقوا بهدف تفسير ما .  
 إن كتاب هذا النوع أنفسهم لا يخفون هذا : فالمهم بالنسبة لهم هو أن يصوروا  
 قبل كل شيء وبأكثر دقة ممكنة سلوكاً ما ، تاريخياً واقتصادياً واجتماعياً  
 وسياسياً .

هذا مع أن الحقائق الاقتصادية ، والنظرية الماركسية عن فائض القيمة  
 والاستغلال تُعتبر من وجهة نظر الأدب ثانويات . وإذا كان على الروايات  
 التقدمية ألا يكون لها وجود إلا في ضوء هذه الشروح الوظيفية للعالم المرئي ،  
 هذه الشروح المعدة من قبل ، المدروسة والمُعترف بها ، فإننا لا نعرف ما الذي  
 ستؤول إليه إمكانية الاكتشاف والاختراع في العمل الروائي . ومرة أخرى .  
 لن يعبر هذا العمل إلا عن طريقة جديدة في رفض أكثر صفات العالم وضوحاً :  
 أى وجوده . إن الدلالة التي نعطيها ، مهما كانت ، لا تستطيع إلا أن تكون شيئاً  
 زائداً في مواجهة حضور الأشياء . وإذا كانت هناك نظرية معينة عن الوظيفة  
 الاجتماعية لهذه الأشياء فإنها ، إذا كُنت وراء الوصف ، لا يمكن إلا أن تشوه  
 رسم هذه الأشياء وتزوره تماماً مثلما فعلت النظريات السيكلوجية والخلقية  
 القديمة أو مثلما فعلت رمزية الصور . . .

والذي يوضح في النهاية السبب الذي يجعل الواقعية الاشتراكية في غير  
 احتياج لأي بحث في الشكل الروائي هو خوفها الشديد من أى تجديد في صنعة  
 الفن . وإننا لنرى كل يوم أن ما يناسبها تماماً هو أكثر التعبيرات « بورجوازية » .  
 ولكن عدم الارتياح قد ظهر في روسيا والجمهوريات الشعبية منذ فترة  
 قليلة . والمسئولون الآن في طريقهم لأن يدركوا أنهم قد أخطأوا الطريق . وأنه  
 بالرغم من المظاهر فإن الأبحاث المسماة بالمعملية ، التي تجرى على البناء واللغة  
 الروائيين ، ليست عقيمة كما يحاول أن يشكك فيها حزب الثورة حتى وإن كانت

لا تثير الآن إلا اهتمام المتخصصين .

ماذا يتبقى إذن من الالتزام ؟ لقد بشر سارتر ، الذى كان قد رأى خطر هذا الأدب المصلح المذهب للأخلاق ، بأدب فاضل يهدف فقط لإيقاظ الشعور السياسى عن طريق إثارة مشاكل مجتمعا ويحاول أن ينجو من روح الدعاية بإعادة القارئ إلى حريته ولكن التجربة قد شهدت بطوباوية المحاولة : لأن الاهتمام بتوضيح شىء ما ( شىء خارج الأدب ) يدفع هذا الأخير إلى التراجع والاختفاء .

إذن لنعطى لفكرة الالتزام المعنى الوحيد الذى يمكن أن يهمننا . أى بدلا من أن يكون الالتزام ذا طبيعة سياسية يصبح ، بالنسبة للكاتب ، وعياً تاماً بالمشاكل الحالية للغته الخاصة واقتناع بأهميتها ورغبة فى حل هذه المشاكل من الداخل . فتلك هى فرصة الكاتب الوحيدة فى أن يظل فناناً وبالتالى يستطيع ، بطريق غامض وبعيد ، أن يكون نافعا فى شىء — بل ربما نخدم الثورة .

## الشكل والمضمون

هناك شىء لا بد أنه يزعج أتباع الواقعية الاشتراكية . أعنى هذا التشابه التام بين حججهم ولغتهم وقيمهم وحجج ولغة وقيم أكثر النقاد البورجوازيين جموداً . مثلاً عندما يهتمون بفصل شكل الرواية عن مضمونها أى عندما يواجهون الأسلوب ( أى اختيار الكلمات ووضعها واستخدام الأزمنة والضمائر وبناء الحكاية إلخ ) بالحكاية التى تستخدم فى أن تعلمنا بشىء ( أى الحوادث وأفعال الشخصيات ودوافع هذه الأحداث والدرس الناتج عنها ) .

إن الفارق الوحيد بين الأدب الأكاديمى للغرب والأدب الأكاديمى لدول الشرق هو التعليم . وهو أيضاً لا يختلف كثيراً كما يدعى هؤلاء أو أولئك . وعلى أى حال فالرواية التى تحكى ( حسب طريقة نظرتهما المشتركة ) تعتبر أهم شىء ، والروائي الطيب هو دائماً ذلك الذى يبتكر حكايات جميلة ويحكىها

بطريقة أجمل . أما الرواية العظيمة فهي في نظر الشرق كما في الغرب تلك التي يتعدى معناها الحكاية ويسمو بها نحو حقيقة إنسانية عميقة ، نحو درس خلقي ، نحو ميتافيزيقا معينة .

طبعي جداً إذن ، والحالة هذه ، أن تكون تهمة « الشكلية » Formalisme أو التمسك بالشكل واحدة من أخطر الاتهامات الجارية في فم الرقابة في كلا المعسكرين . ففي هذه المرة أيضاً تكشف كلمة الشكلية عن الحكم المنهجي المسبق الذي يتخذ ضد الرواية . في هذه المرة أيضاً يخفى المنهج تحت ثياب البراءة وعدم التصنع أسوأ الأحكام تجريداً إن لم نقل أسوأها حماقة . وبالإضافة إلى هذا يمكننا أن نتبين في مثل هذا الحكم شيئاً من الاحتقار للأدب ، احتقار ضمني ولكنه فاضح ويثير الدهشة لصدوره عن المدافعين الرسميين — حفاظ الأدب والتقاليد الأدبية — بقدر ما يثيرها لصدوره عن هؤلاء الذين جعلوا من « الثقافة للجميع » جواد حربهم المفضل .

ما الذي يعنونه بالضبط بكلمة « شكلية » ؟ المسألة واضحة : إنهم يعنون الاهتمام — الملحوظ جداً بالشكل — وإذا شئنا الدقة قلنا بالتكنيك الروائي وذلك على حساب الحكاية ودلالاتها . هذه السفينة المخطمة — أعني فكرة التعارض المدرسي بين الشكل والمضمون — ألم تغرق بعد ؟ نكاد أن نقول إن العكس هو الذي حدث فهذه الفكرة غير الأصلية تنمو بسرعة لم يسبق لها مثيل . وإذا كنا نرى تهمة الشكلية هذه تجري تحت أقلام عدوين<sup>(١)</sup> لدودين لم يتفقا على شيء سوى هذه النقطة فليس ذلك من قبيل الصدفة العابرة : أنهما على الأقل متفقان على نقطة جوهرية ألا وهي إنكار ظرف الوجود الرئيسي للفن : نغني الحرية . فالبعض لا يريد أن يرى في الأدب سوى أداة زائدة في خدمة الثورة الاشتراكية . والبعض الآخر يسأله أن يعبر قبل كل شيء عن الإنسانية غير الواضحة التي صنعت الأيام الجميلة لمجتمع يوشك على الأفول وهم آخر حماته .

(١) محبو الآداب الجميلة وخدام جدانوف .



والمهم في الحالتين أنهم يريدون إرجاع الأدب إلى معنى خارج عنه .  
يريدون أن يجعلوا منه وسيلة لبلوغ قيمة تتعداه . . قيمة غيبية روحية أو مادية  
« كسعادة » المستقبل أو « الحقيقة » الأبدية . إننا إذا سلمنا بأن الأدب شيء  
فإنه « كل » وبالتالي هو يكتفى بنفسه وليس هناك شيء بعده .

وإننا لنذكر هذا الرسم الروسي الساخر الذي يصور « فرس نهر في دغل  
يشير لأحد أقرانه نحو حمار وحشي قائلاً : شايف . . . هو ده الشكلية » .  
إن وجود العمل الفني وثقله لا يخضعان لأسوار التفسير التي قد لا تنجح أو تنجح  
أحياناً في الإحاطة بالعمل تماماً . : إن العمل الفني ، مثل العالم ، شكل حي :  
إنه كائن وهو ليس في حاجة لتعليل . إن الحمار الوحشي شيء واقع وليس من  
المعقول إنكاره حتى وإن كانت خطوطه تخلو من المعنى . نفس الشيء ينطبق  
على السيمفونية أو اللوحة أو الرواية : ففي أشكالها يكمن واقعها .

ولكن — ويجب أن ينتبه أصحاب الواقعية الاشتراكية لذلك جيداً — ففي  
الشكل أيضاً يكمن المعنى ، « المعنى العميق » للعمل ، أعني المضمون . فبالنسبة  
للكتاب ليس هناك وسيلتان ممكنتان لكتابة كتاب واحد . فعندما يفكر الكاتب  
في رواية فإن الأسلوب أولاً هو الذي يشغل ذهنه ويجذب يده . في رأسه تكمن  
حركات الحمل والبناءات واللغة والتراكيب اللغوية تماماً مثلما تشغل الألوان  
والخطوط رأس المصور . أما ما سيحدث في الكتاب فذلك ما يأتي في المقام  
الثاني كأنه تابع للأسلوب نفسه . وعندما ينتهي الكتاب فإن أول شيء يثير  
القارئ هو هذا الشكل — الذي يتصنعون احتقاره . إن هذا الشكل الذي لن  
يستطيع القارئ دائماً أن يقول معناه بطريقة دقيقة هو الذي يشكل للقارئ العالم  
الخاص بالكاتب .

ولنقم بالتجربة على أي عمل مهم في أدبنا . لنأخذ « الغريب » مثلاً .  
يكفي أن نغير فيه أزمنة الأفعال وأن نضع بدلاً من الضمير الأول للماضي المركب  
( الذي ينتشر استعماله غير العادي في كل الرواية ) الضمير الثالث العادي  
للماضي البسيط . . سيختفي عالم كامو تماماً وتضيع متعة الكتاب تماماً .

يكفى أن نغير من ترتيب الكلمات في مدام بوفارى حتى لا يبقى من فلوبير أثر! .  
ومن هنا ينبع الضيق الذى نعانيه في مواجهة الروايات « الملتزمة » التى تدعى  
الثورة — لأنها تصور الظرف العمالى ومشاكل الاشتراكية — . إن أشكائها  
الأدبية ، التى يرجع تاريخها في معظم الأحيان إلى ما قبل ١٨٤٨ يجعل منها أكثر  
الروايات البورجوازية تأخراً : إن معانيها الحقيقية التى تدرك تماماً عند القراءة  
والقيم المستخرجة منها تطابق تماماً معانى وقيم القرن التاسع عشر الرأسمالى بمشالياته  
المتأسنة وخلقياته وهذا الخليط من العقلانية والروحانية الذى عرف به .

إذن فالأسلوب ، والأسلوب وحده ، هو « المسئول » — هذا إذا شئنا أن  
نستخدم كلمة المسئولية التى يستخدمها اعتباراً هؤلاء الذين يتهموننا بعدم إنجاز  
مهمتنا ككتاب . إن الكلام عن مضمون الرواية وكأنه شىء مستقل عن الشكل  
يعنى أننا نخرج الرواية من ميدان الفن تماماً . ذلك لأن العمل الفنى لا يحوى  
شيئاً ، بالمعنى الحرفى للكلمة ( كأنه صندوق يحوى فى داخله أو لا يحوى شيئاً  
ذا طبيعة غريبة ) . ليس الفن مظهراً « ذا ألوان أكثر أو أقل بريقاً يزين  
رسالة المؤلف » ، أو ورقة مذهبة تلف علبة بسكويات أو طلاء حائط أو  
صلصة تضاف للطعام حتى يحسن مذاقه . إن الفن لا يخضع لأى عبودية من  
هذا النوع ولا لأى وظيفة حددت مقدماً . إنه لا يستند لأى حقيقة وجدت قبله ،  
ويمكننا أن نقول إنه لا يعبر إلا عن نفسه . إنه يخلق توازنه الخاص بنفسه ومعناه  
الخاص بنفسه . إنه يقف على قدميه وحده دون عون من أحد ، تماماً كالحمار  
الوحشى وإلا فخير له أن يقع .

ومن هنا نستطيع أن ندرك بلاهة هذا التعبير الذى يفضلونه نقدنا التقليدى :  
« فلان لديه شىء يقال وقد قاله جيداً » . ألا يمكن أن نقول العكس : إن  
الكاتب الحقيقى ليس لديه ما يقال فهو لديه فقط طريقة فى القول ويجب عليه  
أن يخلق عالماً ولكن ابتداءً من لا شىء ، من التراب . .

هنا يعيبوننا بعدم الاستناد إلى شىء وذلك بحجة أننا نؤكد لا تبعيتنا .  
إن الفن للفن لا يحظى بتأييد أحد : يذكرنا هذا باللعب وبالهلوانية والميل

المتطرف للفن . إن الضرورة التي يعترف الفن بنفسه من خلالها لا تتعلق بالمنفعة . إنها ضرورة داخلية تماماً ، تبدو بلا أساس عندما يكون منهج التفسير محدداً من الخارج : إن أسمى أنواع الفنون ، في مواجهة الثورة مثلاً ، وقد قلنا ذلك من قبل ، يمكن أن يبدو عملاً ثانوياً بل عديم الفائدة .

هنا تكمن صعوبة الخلق — ونكاد أن نقول استحالة الخلق — : إن العمل يفرض نفسه كشيء ضروري ولكن ضروري للشيء ، فليس هناك وظيفة لمعماريته . كما أن قوته عديمة الفائدة . وإذا كانت هذه الحقائق الواضحة تبدو اليوم مناقضة لما هو مألوف في ميدان الرواية في نفس الوقت الذي نقبلها بلا جدال في ميدان الموسيقى فذلك بسبب ما يجب أن يسمى بغربة *aliénation* الأدب في العالم الحديث . إن هذه الغربة التي يعانيها الكتاب أنفسهم دون أن يدركوها في معظم الأحيان هي نتيجة كل أنواع النقد تقريباً ابتداء من نقد أقصى اليسار الذي يدعى محاربة ظرف الغربة عند الإنسان . وإننا لندري أن الموقف أسوأ بكثير في الدول الاشتراكية حيث تحرير العمال شيء قد أنجز تماماً كما يقال .

ومفهوم بالطبع أن هذه الغربة كأى غربة أخرى تسبب انقلاباً عاماً في القيم كما في اللغة ويصبح من العسير أن يتصرف المرء في مواجهة ذلك ، فيتردد في استخدام الكلمات بمعانيها الطبيعية . ذلك ينطبق تماماً على كلمة (الشكلية) فاستخدامها بمعناها السيئ لا يجب أن ينطبق — كما أشارت ناتالي ساروت — إلا على الروائيين المهتمين جداً « بالمضمون » ، الذين يبتعدون إرادياً عن كل بحث في الأسلوب حتى يفهم المضمون جيداً وحتى يتجنبوا أى مثار للدهشة أو عدم الإعجاب : أى هؤلاء الذين يستخدمون شكلاً — أو قالباً — نجح تماماً فيما قبل ولكنه الآن قد فقد حياته وقوته . إنهم شكليون لأنهم وافقوا على شكل صنع من قبل ، شكل أصيب بالتليف ، وأصبح مجرد صنعة . إنهم شكليون لأنهم يتعلقون بهيكل تاكل لحمه .

أما الجمهور فإنه يخلط بدوره عن طيب خاطر بين البرود والاهتمام بالشكل .

ولكن هذا لا يحدث عندما يكون الشكل اختراعاً جديداً وليس وصفة . إن البرود كالشكالية ، يجد نفسه في هذه الحالة جنباً إلى جنب مع احترام القواعد الميتة .  
وأما بالنسبة لكبار الروائيين منذ أكثر من مائة عام فإننا نعرف من مدكراتهم ورسائلهم أن موضع اهتمامهم المتواصل ، وما كانوا يعشقون و ما كان أكثر حاجاتهم طبيعية وما كان يمثل حياتهم كان دائماً هذا «الشكل» الذي بفضلها تعيش أعمالهم حتى الآن .

## الفصل الرابع

### طبيعة وإنسانية ومأساة

١٩٥٨

ليست المأساة إلا وسيلة لجمع الشقاء الإنساني وإعلائه وبالتالي  
تعميله في قالب ضرورة أو حكمة أو تطهير : إن المهمة الضرورية  
اليوم هي رفض تلك الفكرة المعادة والبحث عن الوسائل التكنيكية  
التي تجنبنا الوقوع فيها والانخداع بها إذ ليس هناك ما هو أكثر  
التواء من المأساة .

« رولان بارت »

منذ عامين ، وكنت وقتها أحاول تحديد اتجاه بحث روائي لم يثبت بعد ،  
كنت أعتبر أن تحطيم خرافة العمق القديمة « نقطة قد كسبت » . غير أن رد فعل  
النقد شبه الإجماعي واعتراضات كثير من القراء الذين يبدوون حسنى النية  
والتحفظات التي قابلني بها كثير من الأصدقاء المخلصين كل ذلك قد أثبت لي  
تسرعى في العمل . وإذا استثنينا عدة مفكرين يقومون بأعمال مشابهة — فنية  
أو أدبية أو فلسفية — فلم يكن هناك أحد يوافق على أن مثل هذه الفكرة لا تجر  
بالضرورة إنكار الإنسان . ولقد كشف الإيمان بالخرافات القديمة عن شدته  
وتصلبه بطريقة عملية .

وإذا كان هناك كتاب يختلفون تماماً عن فرانسوا موريyak وإندريه مورو ،  
واتفقوا على أن يكشفوا النقاب عما في الوصف العنيد للسطوح من تشويه سفيه  
وعدم بصيرة أهوج ونوع من اليأس العميق الذي يؤدي إلى تحطيم الفن ، فإن ذلك  
قد يبدو طبيعياً برغم كل شيء . أما الذي لم نكن نتوقعه إطلاقاً ، الذي أقلقنا  
حقاً فهو موقف بعض الماديين الذين أرادوا الحكم على عملي فرجعوا إلى قيم تشبه  
القيم التقليدية للمسيحية إلى درجة الخداع ولم يكن هذا تحيزاً عقائدياً من  
جانبيهم — لأنهم ، في كلا المعسكرين ، كانوا يضعون في مواجهتي هذا

التضامن الخالد بين النفس والعالم : كانوا يعودون بالفن إلى دوره الطبيعي المطمئن ، دور الوسيط وكانوا يدينونني باسم كل ما هو إنساني .

قبل في النهاية إنني ساذج جداً في محاولتي إنكار هذا « العمق » : ذلك أن كُتبت لم تقرأ ولم تشوق إلا بقدر ما حوت ، دون أن أعلم ، من تعبير عن هذا العمق . ومع ذلك فحتى هذا العمق ما زال محلاً لنقاش الكثيرين .

وعلى أى حال فحق من يقول أن ليس هناك إلتواز ضعيف بين رواياتي التي نشرتها حتى ذلك اليوم وبين آرائى النظرية عن رواية المستقبل . ولكن كل منا يقدر أنه من الطبيعي جداً أن يكون الكتاب المكون من مائتين أو ثلاثمائة صفحة أكثر تعقيداً من مقال يقع في عشر صفحات . كل منا يقدر أن الإشارة إلى طريق أسهل بكثير من خوضه دون أن يكون الفشل (جزئياً كان أو كلياً) دليلاً نهائياً قاطعاً على الخطأ الذي ارتكب في بدايته .

ويجب أن نضيف أن الصفة التي يتميز بها أى مذهب إنسانى ، مسيحياً أولاً ، هى بالدقة أنه يجعل كل شئ ينتمى له بما في ذلك كل ما يحاول أن يخط له حدوداً ، بل كل ما يحاول أن يرفضه . هذه هى أكثر وسائل هذا المذهب فعالية .

ولست أحاول إطلاقاً الدفاع عن نفسى بأى ثمن : إنما أحاول فقط أن أرى هذه المسألة بوضوح أكثر . إن المواقف المتخذة التي تحدثت عنها سالفاً تساعدنى كثيراً فى هذا . ولست أحاول الآن رفض أحكام هؤلاء الناس بقدر ما أحاول تحديد معانيها وتحديد ما يفصلنى تماماً عن مثل وجهات النظر هذه . ليس مجدداً إثارة المعارك . ولكن إذا كانت هناك فرصة للمناقشة الحقيقية فيجب أن ننهزها . أما إذا كان الحوار غير ممكن فهم جداً أن نعرف السبب . وعلى أى حال فلا شك أننا ، نحن الأطراف المعنية ، نهتم بتلك المشاكل إلى درجة تعجشم العناء فى سبيل الحديث عنها ودون مداواة .

قبل كل شئ ، ألا يمكن أن يكون هناك شئ من الخداع والغش فى لفظة « إنسانى » تلك التي يقذفون بها فى وجوهنا ؟ إذا لم تكن هذه الكلمة تفتقر

للمعنى ، فما هو معناها بالضبط ؟

يبدو أن هؤلاء الذين يستخدمونها ويجعلونها المعيار الوحيد لكل مديح أو عتاب يخلطون — ربما إرادياً — الفكرة الدقيقة (المحدودة) عن الإنسان وموقفه في العالم وظواهر وجوده بجو من المركزة الذاتية للإنسان ، جو غامض ولكنه يسود كل شيء ويعطى كل شيء ما يسمونه بالمعنى الحقيقي : أى أنهم يحاصرون الشيء من الداخل بشبكة دقيقة من العواطف والأفكار . ويمكننا تبسيط موقف متهمينا الجدد وأن نوضحه في جملتين : إذا قلت «العالم هو الإنسان» فإننى أحصل على الخلاص . أما إذا قلت «الأشياء هى الأشياء وليس الإنسان سوى الإنسان» فإننى أتهم بالإجرام فى حق الإنسانية .

الجريمة هى أننى أؤكد وجود شيء فى العالم ليس هو الإنسان ، ولا يوجه للإنسان أى إشارة وليست بينه وبين الإنسان أى علاقة . الجريمة ، حسب وجهة نظرهم هى قبل كل شيء ملاحظة وجود هذا الفاصل أو هذا البعد ، مع عدم القيام بأى محاولة لإعلانه .

وبغض النظر عن هذا ، كيف يمكن لأى عمل أن يكون لا إنسانى ؟ بل كيف تهم الرواية التى تصور إنساناً وتعلق بخطاه من صفحة لأخرى ولا تصف إلا ما يفعل وما يرى وما يتخيل ، كيف تهم مثل هذه الرواية بأنها تدبر الظهر للإنسان ؟ ولنحدد أولاً : أليست الشخصية نفسها هى التى تقف هنا فى قفص الاتهام أمام هذا الحكم ؟ فى نطاق أنها «شخصية» وأنها فرد تحركه عذابات وعواطفه لا يمكن أن تكون موضع عتاب ! بل لن يفكر أحد فى أن يعتب عليها كونها لا إنسانية ، حتى وإن كانت مجنونة سادية إجرامية ، بل ربما حدث العكس .

إن ما يحدث هو أن عين هذا الإنسان تستقر على الأشياء بإصرار صلب : إنه يرى الأشياء ولكنه يرفض تملكها ، يرفض أن يمارس معها أى تفاهم مبهم أو أى علاقة تواطؤ . إنه لا يطالب الأشياء بأى شيء ، إنه لا يحس تجاه الأشياء باتفاق ما أو باختلاف من أى نوع . قد يتصادف ويجعل من الشيء

دعامة لعواطفه كما يفعل بنظرته . ولكن النظرة تكتمنى بأن تحس بأبعاد الشيء والعاطفة تستقر على السطح دون أن تحاول التسلل إلى داخل الشيء ما دام ليس في الداخل شيء ودون أن تدعى أى نداء ما دامت الأشياء لن ترد أبداً .

إذن فإدانة الرواية التي تصور إنساناً بهذا الشكل باسم الإنسانية يعنى تبني وجهة النظر الإنسانية القائلة بأنه لا يكفي أن نصور الإنسان حيث هو وإنما يجب إعلان أن الإنسان في كل مكان . إن هذا المذهب الإنساني يقرر اعتبار الإنسان علة كل شيء بحجة أن الإنسان لا يأخذ من العالم سوى المعرفة الذاتية . . . إن نظرة المذهب الإنساني هذه معبر وحي حقيقي ملق بين الإنسان والأشياء وهي ، قبل كل شيء ، عربون للتضامن بينهما .

إن التعبير عن هذا التضامن يظهر في الميدان الأدبي على شكل البحث المنهجي عن علاقة التشابهات (المتجانسات) .

إن الكتابة في الحقيقة ليست تشبيهاً بريئاً ، فقول إن الجو «مقلب» أو إن الجبل «عظيم» والتحدث عن «قلب» الغابة وعن الشمس «القاسية» والقرية «الرابضة» في بطن الوادي . . كل هذا يعطى إلى حد ما دلالات لهذه الأشياء كالشكل والأبعاد والموقف إلخ . . ولكن اختيار كلمات التشابه يقدم إضافة أخرى غير المعطيات الفيزيقية الخاصة بالشيء ، هذه الإضافة لا يقدمها المؤلف الإنساني من أجل الأدب وحده . إن ارتفاع الجبل يكتسب صفة أخلاقية سواء أردنا أم لم نرد . وحرارة الشمس تصبح نتيجة إرادة المشاهد . .

إن هذه التشبيهات ذات الشكل الإنساني تتردد بكثير من الإصرار والوضوح في المجموع شبه الكلي لأدبنا المعاصر ، ولا نبالغ إن قلنا إنها تعبر عن المنهج المتمايزيقي .

والمسألة سواء كانت تتم بكثير أو قليل من الوعي هي أن الكتاب الذين يستخدمون مفردات من هذا النوع يريدون إيجاد علاقة واضحة بين الكون والإنسان الذي يسكنه . وعلى هذا فإحساسات الإنسان تبدو وكأنها تولد من



اتصاله بالعالم ، ثم تجد في هذا العالم شبيهاتها الطبيعية ، هذا إن لم تجد فيه نموّها وازدهارها .

المفروض في الاستعارة ألا تعبر إلا عن مقارنة فقط دون أن تكون هناك خلفية فكرية لهذه المقارنة ولكنها عملياً تخلق اتصالاً تحتياً أو ضمناً ، أو حركة استلطاف ( أو عدم استلطاف ) وهذا سبب وجودها الحقيقي . لأنها لو كانت مجرد مقارنة لأصبحت مقارنة عديمة الفائدة لا تأتى للوصف بجديد : ما الذى نفقده القرية لو أنها « تقع » فقط وسط الوادى ؟ إن كلمة « الرابضة » لا تعرفنا بشيء إضافي ولكنها بدلا من ذلك تنقل القارئ (بعد المؤلف) إلى الروح المفترضة للقرية ، وإذا وافقت على كلمة « رابضة » فإننى لا أصبح متفرجاً على الإطلاق بل أصبح أنا القرية أثناء الفترة الزمنية للجملة ، ويتحول بطن الوادى إلى تجويف اختفى فيه .

إن المدافعين عن الاستعارة يستندون إلى هذا الالتحام الممكن ، ويقولون إن ميزة الاستعارة هي أن تجعل شيئاً ما محسوساً لم يكن كذلك من قبل . يقولون أيضاً إن القارئ يتحوّل إلى قرية يساهم في موقف القرية وبالتالي يفهمها جيداً . نفس الشيء بالنسبة للجبل . بأنه « عظيم » يجعله مشاهداً بطريقة أحسن مما لو قست الزاوية التى يسجل منها نظرياً هذا الارتفاع . . . ذلك حقيقى فى بعض الأحيان ، ولكن المسألة تنقلب بشكل خطير فى أحيان أخرى ، ذلك أن تلك المشاركة هي بالضبط النتيجة السيئة ما دامت تقودنا إلى فكرة وحدة خفية بيننا وبين الشيء .

يجب أيضاً أن نضيف أن فائض القيمة الوصفية ليس هنا إلا شيئاً في غير مكانه : إن محبي الاستعارة الحقيقيين لا يهدفون إلا لفرض فكرة الاتصال . ولو لم يكن في حوزتهم فعل « يربض » لما تحدثوا عن موقع القرية . ولو كان الجبل لا يقدم لهم المشهد الأخلاقي للعظمة لما صار ارتفاعه شيئاً بالنسبة لهم .

إن مشهداً كهذا بالنسبة لهم لا يمكن أن يبقى مشهداً خارجياً . فهو يتضمن بشكل أو بآخر هبة تلقاها من الإنسان : فالأشياء في نظرهم تحيط الإنسان

كحوريات الحكايات التي تأتي كل منهن للمولود الحديد بصفة من صفاته في المستقبل في شكل هدية . وعلى هذا فربما كان الجبل هو أول من يوحى إلى إحساس العظمة . . . ذلك هو ما يحاولون إقناعي به . وبعد ذلك يتطور هذا الإحساس في نفسي ويخلف بالتكاثر أحاسيس أخرى كالرفخامة والسلطة والبطولة والنبيل والكبرياء ، ثم أسقط بدوري هذه الصفات على أشياء أخرى حتى وإن كانت هذه الأشياء الأخرى ذات طول أقل . ( سأقول مثلاً « شجرة بلوط شامخة » أو إناء ذو خطوط كلها نبل . . ) وهكذا يتحول العالم إلى مستودع لكل تطلعاتي نحو العظمة ، بل يصبح في الوقت نفسه صورة لها وعلة إلى الأبد . نفس الشيء ينطبق على كل إحساس ، وإذن لن يمكنني أبداً أن أجد أصل أى شيء وسط هذه التبادلات المتكاثرة المستمرة إلى ما لا نهاية . صفة « العظمة » هل كانت في نفسي أم أُمّامي ؟ هذا السؤال ، في مثل هذه الحالة ، يفقد معناه تماماً . فقط يبقى بيني وبين العالم اتحاد سام .

ومع الاعتياد نذهب إلى أبعد من هذا . فما دمنا قد وافقنا على مبدأ الاتحاد هذا يمكنني أن أقول : حزن الطبيعة و « عدم اكتراث قطعة حجر » و « غطرسة دلو الفحم » . هذه الاستعارات الجديدة لا تقدم إطلاقاً معلومات ذات قيمة عن الأشياء التي أضعها محل اختباري ، إن عالم الأشياء يصاب بعدوى ما في نفسي حتى ليصبح تعبيراً عن أى انفعال أو أى طابع وأنسى أنني أنا ، وأنا وحدي ، الذي أعاني الحزن أو الوحدة ، وبعد ذلك تصبح هذه العناصر الانفعالية الواقع العميق للكون المادي ، واقعه الوحيد — تخميناً — الجدير بأن يحتفظ باهتمامي منصباً عليه .

المسألة إذن أكثر من عملية وصف شعورنا باستخدام الأشياء كقوالب كما لو كنا نبنى كوخاً بقطع من الأخشاب . إن الخلط بهذه الطريقة بين حزن الشخص ، والحزن الذي أعطيه للمنظر الطبيعي ، والموافقة على اعتبار أن هذا رباط غير مصطنع يمثل اعترافاً بجزئية معينة لحياتي الحالية : كان هذا المنظر الطبيعي موجوداً قبل أن أوجد أنا ، وإذا كان هو حزيناً حقيقة فهذا يعني أنه كان كائناً

قبلى . إذن فهذا الاتفاق الذى أحسه اليوم بين شكله وحالى النفسية كان ينتظرني قبل أن أولد ، إذن فهذا الحزن كان مقدراً لى منذ الأبد .

ها نحن نرى إلى أى درجة يمكن لفكرة الطبيعة الإنسانية أن ترتبط بمفردات التشابه . إن هذه الطبيعة المشتركة بين كل الناس ، الأبدية الثابتة ، لم تعد في حاجة إلى إله يؤسسها . يكفي أن نعرف أن جبل مون بلان ينتظر في قلب جبال الألب منذ العصر الحجري الثالث ، ومعه كل أفكارى عن العظمة والنقاء ! !

وزيادة على ذلك فإن الطبيعة ليست فقط ملكاً للإنسان ( ما دامت هي التى تكون الرباط بين الإنسان والأشياء ) وإنما تنتمى أيضاً إلى جوهر مشترك في كل « الخلق » الذى ندعى إلى الإيمان به . إذن ليس لنا — أنا والكون — سوى روح واحدة وسر واحد .

إن الإيمان بالطبيعة يصبح منبع كل مذهب إنسانى بالمعنى العادى للكلمة . وليس مصادفة أن الطبيعة — المعدنية والزراعية والحيوانية — قد وجدت نفسها أول من يحمل المفردات ذات الطابع الإنسانى . فهذه الطبيعة ، سواء كانت جبلاً أو بحراً أو غابة أو صحراء أو وادياً صغيراً هي نموذج وقلب لنا في نفس الوقت . إنها في داخلنا وأمامنا في نفس الوقت . وهي ليست مؤقتة ، كما أنها ليست عرضية . إنها تسحرنا وتحكم علينا وتؤكد خلاصنا ، كل هذا في وقت واحد ! !

إن رفض طبيعتنا المزعومة والمفردات التى تديم خرافتها ووضع الأشياء والنظر إليها على أنها خارجة عنا تماماً ومسطحة تماماً لا يعنى إنكار الإنسان كما يقولون . وإنما هو دفع لفكرة الشركة الإنسانية pananthropique التى يحتويها المذهب الإنسانى التقليدى ، كما قد يحتويها أى مذهب إنسانى . إنى لا أعنى إلا بالمطالبة بحريتي من خلال هذه النتائج المنطقية في نهاية الأمر .

ويجب ألا نهمل شيئاً في عملية التطهير والتصفية هذه . فعندما نقرب النظر نجد أن من الضروري ألا نناقش فقط التشبيهات المستعارة من شكل الإنسان ( عقلية أو حسية ) . فكل التشبيهات خطيرة أيضاً . وربما كان أكثرها خطورة وخبثاً هو ذلك الذى لا نجد فيه اسم الإنسان .

ولنعط أمثلة على هذا . . أى أمثلة . . أن يرى المرء فى سحابة ما شكل فرس  
فذلك قد يكون وصفاً بسيطاً ، ولا يؤدى إلى نتيجة خطيرة. ولكن أن نتحدث عن  
جرى السحاب ، أو عن ذوائبه الشعثاء ، فهذا ما لا يمكن أن يكون بسيطاً. ذلك  
لأنه إذا كانت للسحابة ( أو الموجة أو التل ) ذؤابة وبعد ذلك إذا كانت ذؤابة  
الفرس « تقذف بالسهم » وإذا كان السهم إلخ. فإن قارئ صور كهذه سيخرج  
من عالم الشكل ليجد نفسه غارقاً فى عالم المعانى والدلالات . سيصبح القارئ  
مدعواً لإدراك نوع من العمق المشترك بين الفرس والموجة كالقوران والتجبر  
والقوة والبدواة . إن فكرة الطبيعة تؤدى حتماً إلى فكرة طبيعة مشاعة بين كل  
شئ ( أى سامية ) . إن فكرة الجوانية تؤدى إلى فكرة التجاوز الميتافيزيقية .

وهكذا تمتد البقعة شيئاً فشيئاً : فمن القوس إلى الفرس ، ومن الفرس إلى  
الموجة ، ومن البحر إلى الحب ومرة أخرى تصبح هذه الطبيعة المشتركة الجواب الأبدى  
على السؤال الوحيد لحضارتنا اليونانية المسيحية . إن أبا الهول أمامى يسألنى ، وليس  
لى أن أحاول فهم كلمات اللغز الذى يطرحه على ، ليس هناك سوى جواب  
واحد ممكن ، جواب واحد لكل شئ : الإنسان .  
لا . . .

هناك أسئلة وهناك أجوبة . والإنسان يرى من وجهة نظره الخاصة أنه  
الشاهد الوحيد عليها .

الإنسان ينظر إلى العالم ، ولكن العالم لا يرد له نظره . الإنسان يرى الأشياء  
ويدرك الآن أنه يستطيع التخلص من هذا الميثاق الميتافيزيقى الذى عقده آخرون  
له فى سالف الأزمان وأنه يستطيع التخلص أيضاً من العبودية والحدف . الإنسان  
يستطيع . . أو على الأقل سيكون هذا باستطاعته يوماً .

ولكنه فى الوقت نفسه لا يرفض الصلة بالعالم ، بالعكس فهو يوافق على  
استخدامه لأهداف مادية : إن الأداة على اعتبار أنها أداة لا يمكن أن تكون  
ذات عمق ، هى فقط شكل ومادة وذات استخدام معين .

الإنسان يمسك بمطرقة ( أو بقطعة من الحجر يختارها ) ويدق التود الذى

يريد غرسه وفي أثناء استخدامه للمطرقة بهذا الشكل لا يمكن أن تكون إلا شكلاً ومادة : ثقلها وسطحها الضارب وطرفها الآخر الممسك به . بعد ذلك يضع الإنسان هذه الأداة أمامه . لم تعد به حاجة إليها عندئذ تصبح مجرد شيء بين الأشياء الأخرى . وهي عديمة المعنى عندما لا تكون هناك حاجة لاستخدامها .

إنسان اليوم أو الغد لا يرى في عدم المعنى هذا افتقاراً أو تمزقاً . إنه لا يحس في مواجهة فراغ كهذا بأى دوار . فقلبه ليس في حاجة إلى هاوية يسكنها ذلك لأنه إذا كان يرفض فكرة الاتحاد ، فهو يرفض المأساة أيضاً .

إن المأساة يمكن أن تعرف هنا على أنها محاولة لتعويض الانفصال الكائن بين الإنسان والأشياء باعتبار أنها قيمة جديدة أو معيار جديد . والمسألة هنا تصبح كتجربة على أن يتحول النصر فيها إلى هزيمة . إن المأساة تبدو في هذه الحالة كاختراع أخير للمذهب الإنساني حتى لا يفقد منه شيء : أعني أنه ما دام التحالف بين الإنسان والأشياء قد بطل ، فإن صاحب المذهب الإنساني يحاول أن ينقذ مملكته بتأسيس شكل جديد للتضامن يبقى على مملكته هذه . هذا التضامن الجديد هو الانفصال ذاته متحولاً إلى طريق عظيم للمخلص .

ذلك أيضاً نوع من الاتحاد العاطفي بين الإنسان والطبيعة . ولكنه اتحاد مؤلم ، ومحل للنقاش الدائم ويجب على الإنسان أن يتذكره باستمرار . هو اتحاد يتناسب تأثيره وفعاليته بمدى استحالة الوصول إليه . . . ذلك أمر معكوس ، فنج . بل تزييف .

وها نحن نرى أى حد من الفساد قد بلغه هذا الاتحاد ؛ إنه يبارك الشر بدلاً من أن يكون باحثاً عن الخير . إن التعاسة والفشل والوحدة والذنب والجنون ؛ هي حوادث وجودنا التي يريدوننا أن نستقبلها ، وكأنها أحسن الضمانات لخلاصنا . أقول نستقبلها ولا نوافق عليها فحسب : إذ يجب أن نغذيها على حسابنا في نفس الوقت الذي نكافح ضدها . ذلك أن المأساة لا تحوى موافقة حقيقة ، ولا رفضاً حقيقياً . إنها إعلان لانفصال ما .

فلنحاول أن نصف ، على سبيل المثال حركة « الوحدة » Solitude : إلى

أنادى . لا أحد يرد على ، ولكن بدلاً من أن أستنتج أن لا أحد هناك — الأمر الذى يمكن أن يكون تقريراً بسيطاً صافياً . محدد الزمان والمكان — أقرر أن أتصرف كما لو كان هناك أحد فعلاً ، لكنه ، لسبب أو لآخر ، لا يرد . ومنذ هذه اللحظة لا يمكن للصمت الذى يتلو ندائى أن يكون صمتاً « حقيقياً » . بل يجد نفسه محملاً بمضمون وبعمق وسرعة ما تردنى إلى روحى أنا . إن البعد بين صرختى وآذانى ومحدثى الصموت ( وربما الأصم ) الذى تتجه إليه صرختى يتحول إلى قلق ، إلى أمل ويأس ، إلى معنى لحياتى . ومن الآن فصاعداً لن يهمنى شىء سوى هذا الفراغ المزيف والمشاكل التى يضعها أمامى . أجب أن أنادى مدة أطول ؟ أجب أن أزق بصوت أعلى ؟ أجب أن أقول كلمات أخرى ؟ وأحاول من جديد . . وسريعاً ما أدرك أن لا أحد سيرد ، ولكن هذا الحضور المفترض الذى استمر فى خلقه بواسطة ندائى يجبرنى على أن ألقى دائماً بصرختى التعيسة فى هذا الصمت . بعد ذلك يبدأ الصمت الذى يرده ندائى فى إصابتي بالدوار . وتتحول وحدتى الأليمة فى نظر شعورى بالغبطة إلى ضرورة سامية تعذبني بالخلاص . وحتى يتم هذا الخلاص أضطر ألا أكف عن الصراخ حتى الموت من أجل لا شىء .

وحسب التطور الطبيعى للأمور ؛ لا تصبح وحدتى مجرد معطية عرضية لحظية فى وجودى . بل هى جزء منى ، من العالم كله بل من كل الناس . وأستنتج من هذا مرة أخرى أن تلك هى طبيعتنا . إذن فهى وحدة إلى الأبد .

فى كل مكان حيث نجد انفصالاً وازدواجاً وانقساماً نجد دائماً إمكانية للإحساس بهذه الأشياء كالم ، ثم تُدفع لرفع هذا الألم إلى مستوى الضرورة السامية . إن هذه الضرورة المزعومة تصبح طريقاً نحو شىء ميتافيزيقى بعيد ، وفى نفس الوقت نحو باب موصد لكل مستقبل واقعى . إن المأساة تواسينا اليوم ، ولكنها تمنع فى نفس الوقت أى انتصار قوى للغد .

إنها تجسد الكون فى شكل لعنة تتردد بتواتر رتيب تحت مظهر الحركة الدائمة . وطالما كانت المأساة تهدف إلى أن تجعلنا نحب آلامنا ، فلا جدوى

إذن من أن نبحث لهذه الآلام عن علاج .

إننا نواجه هنا طريقاً منحرفاً للمذهب الإنساني المعاصر ، طريقاً قد يخذلنا . لم يعد جهد المصالحة ، في المذهب الإنساني المعاصر ، مركزاً على الأشياء نفسها ، ولذلك فمن السهل أن نظن أن الانفصال بين الإنسان والأشياء قد وصل إلى آخر مراحلها واستهلك تماماً . ولكن سرعان ما ندرك أن لا شيء من هذا صحيح : فسواء كان الاتفاق مع الأشياء قائماً ، أم كان هناك اتفاق على بعدها ، فالنتيجة واحدة دائماً ، ذلك أن « معبر الروح » باق دائماً بيننا والأشياء ، وستخرج هذه من هذه العملية أكثر قوة .

لهذا السبب لا يهدف الفكر التراجيدي أبداً إلى حذف الأبعاد : بل يزيد من عددها كلما عن له ذلك . بعد بين الإنسان والآخرين . بعد بين الإنسان ونفسه ، والإنسان والعالم ، والعالم نفسه . . ولا شيء يتبقى سليماً ؛ فكل شيء يتمزق ويتصدع وينقسم ويترنح . وفي داخل أكثر الأشياء صفاء كالمواقف البسيطة الواضحة يظهر نوع من البعد المستمر ولكنه بالضبط بعد داخلي ، بعد مزيف هو في الحقيقة طريق مفتوح ، أي نوع من التصالح !

لقد أصابت العدوى كل شيء ، ومع ذلك يبدو أن الميدان المفضل للمأساة هو الرواية : فمن العاشقات اللائي يترهبن ، إلى رجال البوليس الجرمين ، دون أن ننسى المرور بكل الجرمين المعذبين ، والعاهرات ذوات الأرواح النقية والعاقلين المدفوعين للظلم بدافع الضمير ، والقساة بسبب الحب ، والحجائين بالمنطق - يجب على « الشخصية » الطيبة أن تكون مزدوجة قبل أي شيء . فكلما كانت العقدة غامضة تمتعت بالطابع « الإنساني » وكلما امتلأ الكتاب بالمتناقضات حوى حقائق أكثر .

من السهل أن نسخر . ولكن ليس من السهل أن نتحرر من الخضوع للمأساة التي تفرضها علينا حضارتنا الذهنية . بل يمكننا أن نقول إن رفض أفكار « الطبيعة » والجبرية يقودنا أولاً إلى المأساة ، إذ ليس هناك أي عمل مهم في الأدب المعاصر لا يحتوى في وقت واحد على تأكيد حريتنا وعلى البذرة « التراجيدية » لحذلانا .

هناك على الأقل عملان كبيران ظهرا في السنوات الأخيرة ، ويقدمان لنا شكلين جديدين للتواطؤ القاتل : العبث والغثيان .

نعرف أن ألبير كامو قد أطلق اسم العبث على تلك الهاوية التي لا يمكن عبورها ، هذه الهاوية الكائنة بين الإنسان والعالم ، بين تطلعات النفس الإنسانية وعدم كفاءة العالم لأن يشبع هذه التطلعات . إن العبث في نظر كامو ليس في الإنسان ولا في الأشياء ، ولكن في استحالة إيجاد علاقة بينهما سوى علاقة الاغتراب *aliénation* .

ومع ذلك فقد لاحظ كل القراء أن بطل الغريب يمارس مع العالم تواطؤاً غامضاً ، تواطؤاً مصنوعاً من الحقد والانبهار . إن العلاقات بين هذا الإنسان والأشياء التي تحيط به ليست برؤية : فالعبث يجر دائماً الخذلان ثم العزلة ثم الثورة . ولا نبالغ إن أدعينا أن الأشياء هي التي دفعت هذا الإنسان إلى الجريمة : الشمس والبحر والرمال الساطعة والسككين اللامع والذبح الذي يسيل بين الصخور والمسدس . . . وكما يجب أن يكون . فالطبيعة هي التي تلعب الدور الأول بين هذه الأشياء .

إن الكتاب لم يكتب في لغة « موضوعية » كما قد توحى الصفحات الأولى منه . فالأشياء المحملة بمحتوى إنساني صارخ هي التي حيدها الكاتب بدقة ولأسباب معنوية ( على سبيل المثال ، نعش الأم العجوز الذي يصفه الكاتب مساميره وأشكالها ودرجة غرسها في الخشب ) . إلى جانب هذا نكتشف ازدياد الاستعارات الكلاسيكية الصرف كلما اقتربنا من لحظة الجريمة ، استعارات معبرة تسمى الإنسان أو تستظل بظله الذي يسود كل شيء : فالريف هو « جرعة شمس » والليل « هدنة حزينة » والطريق المشقوق يرياث « اللحم اللامع » للقطران . والأرض في « لون الدم » والشمس « شتاء يعمي الأبصار » وانعكاسها على قوقعة « سيف من نور » والنهار قد « ألقى بمرساته في محيط من المعدن المغلي » هذا دون أن نضع في الحساب « تنفس » الأمواج « الكسولة » والساحل « النعسان » والبحر « اللاهث » و « صنج » الشمس .



المشهد الرئيسى فى القصة يقدم لنا الصورة الكاملة لتضامن . ولم : الشمس الحارقة هى دائماً « نفس الشمس » وانعكاسها على حد السكين الذى يمسك به العربى تصيب البطل فى أم جبينيه تنغرس فى عينيه ويد البطل تنقبض على المسدس ، يريد أن « يهز » الشمس وينطلق الرصاص من جديد . . أربع مرات . وكانت - على حد قوله - كأربع دقائق قصيرة أدقها على باب التعاسة . إذن فالعبث شكل تراجيدى من المذهب الإنسانى ، وليس تقريراً للانفصال بين الإنسان والأشياء . إن العبث معركة حب تقود إلى جريمة العشق . والعالم متهم بالتواطؤ فى جريمة القتل هذه .

وعندما يكتب سارتر ( فى مواقف ١ ) أن الغريب يرفض « إعطاء الأشياء الشكل الإنسانى anthropomorphisme فهو يقدم لنا ، كما تشهد بذلك الجمل التى ذكرناها ، رؤية غير كاملة للعمل . ولا شك أن سارتر قد لاحظ هذه الجمل ولكنه يعتقد أن كامو « قد خان مبدأه وكتب شعراً » . أليس من الأولى أن نقول إن هذه الاستعارات هى بالضبط شرح الكتاب ؟ كامو لا يرفض إعطاء شكل إنسانى للأشياء بالعكس إنه يستخدم هذه الطريقة باقتصاد ودقة حتى يعطى لها وزناً أثقل .

كل شىء قد رتب بحيث يعرض الكاتب علينا فى نهاية الأمر ، كما لاحظ سارتر ، « الشقاء الطبيعى لظرفنا الإنسانى » على حد قول باسكال .

نتنقل الآن إلى « الغثيان »<sup>(١)</sup> La Nausée ، ما الذى تعرضه علينا؟ المسألة بمنتهى الوضوح والدقة هى العلاقات الداخلية العضوية مع العالم والمؤلف يستبعد أى محاولة للوصف ( الذى أعلن عدم جدواه ) ليركز على العلاقة الباطنية الغامضة بين البطل والأشياء ، وبرغم أنها علاقة مصورة وكأنها شىء وهمى ، إلا أن الراوى لا يتخيل أنه يستطيع أن لا يستسلم لها ، فالمهم فى نظره أن يستسلم لها كلما أمكن ذلك حتى يصل فى النهاية إلى الشعور بالذات .

ولا شك أن هناك دلالة ما لمرور الثلاث رؤى الأولى عبر حاسة اللمس وليس النظر . إن الثلاثة أشياء التى تثير الإدراك عند الراوى هى بالتبادل الحجر

الأملس على الشاطئ ، ومقبض باب ، ثم يد هذا الرجل المعلم لذاته . إن التلامس الفيزيقي بيد الراوى هو الذى يثير الصدمة لديه . ومن المعروف أن اللمس فى الحياة اليومية هو الذى يكون إحساساً أكثر قرباً للنفس مما تثيره حاسة البصر : الدليل أن لا أحد يخشى عدوى المرض لمجرد مشاهدة مريض . أما حاسة الشم فهى أكثر دقة : فهى تتضمن تسلى الشئ الغريب إلى الجسم . غير أن ميدان حاسة البصر يحوى أنواعاً مختلفة من صفات الإدراك ؛ فهناك مثلاً الشكل وهو أكثر ثباتاً من اللون الذى يتغير حسب الإضاءة . حسب الخلفية المصاحبة له وحسب الذات المتأمل له .

لذا فإننا لا ندهش عندما نلاحظ أن عيني روكانتان بطل الغشيان تنجذبان دائماً نحو الألوان — وبالذات نحو أقل درجات اللون صراحة — أكثر مما تنجذب نحو الخطوط ، وعندما لا تكون حاسة اللمس مستثارة ، فإن رؤية لون غير محدد هى التى تحدث الانقلاب . وإننا لنذكر تلك الأهمية المعطاة ، منذ بداية الكتاب لحملات ابن العم أدولف تلك التى لا تختلف زرقها إلا قليلاً جداً عن زرقه القميص : إنها « حملات ذات لون أزرق مخضر غاطسة فى الأزرق » ولكن هذا خضوع مزيف . . كأنها قد خرجت لتكون بنفسجية وتوقفت فى منتصف الطريق دون أن تتخلى عن هدفها . يود المرء أن يقول لها : « اذهبي وصبرى بنفسجية ، ولنكف حديثاً عن هذا غير أنها تقف فى منتصف الطريق مصطدمة بمجهودها الذى لم ينجز بعد . فى بعض الأحيان ينزلق عليها اللون الأزرق الذى يحيطها ويغطيها تماماً : وللحظة لا أراها . ولكن هذا الاختفاء ليس إلا موجة سرعان ما تنحسر . . فيشحب اللون الأزرق وأرى من جديد جزراً صغيرة من اللون الأزرق المخضر تظهر متردة فى البداية سرعان ما تكبر وتتلاقى وتكون الحملات من جديد » . ويظل القارئ جاهلاً بشكل هذه الحملات . وفيما بعد ، فى الحديقة العامة نرى جنر شجرة الكستناء وقد ركز كل عبثه ونفاقه فى لونه الأسود : الأسود ؟ أحسست بالكلمة تنفض وتفرغ معناها بسرعة مذهلة . أسود ؟ الجنر لم يكن أسود ، هذا الذى كان على قطعة الخشب لم يكن

لوناً أسود . . . وإنما جهد غامض لتخيل هذا اللون، جهد ينبع من إنسان لم يكن  
ليستطيع أبداً أن يراه ، أو يتوقف عنده ، من إنسان ربما تخيل كائناً غامضاً  
عبر الألوان . روكنتان يعلق على ذلك : « إن الألوان والمذاقات والروائح  
لم تكن أبداً حقيقية ، لم تكن أبداً نفسها ولا شيء غير نفسها » .

الواقع أن الألوان تثير لديه أحاسيس مماثلة لأحاسيس اللمس : فهي  
بالنسبة له نداء متبوع بانسحاب ، ثم بنداء ثان وهكذا . إنه اتصال مبهم تلازمه  
انطباعات لا تسمى ، تتطلب القبول والرفض في وقت واحد . إن اللون يؤثر في  
عينيه نفس تأثير الحضور الفيزيقي على سطح كفه ، فاللون يحقق أولاً شخصية  
جلية (ومزدوجة طبعاً) للشيء ، يحقق نوعاً من الإصرار المخجل هو في نفس  
الوقت شكوى وتحد وإنكار . « الأشياء تلمسني . . هذا لا يحتمل » أخاف  
أن أتصل بها ، تماماً كما لو كانت حيوانات حية . إن اللون متغير إذن فهو  
يعيش . ذلك ما اكتشفه روكنتان : إن الأشياء حية مثله تماماً .

والأصوات أيضاً تبدو له مغشوشة ( مع استبعاد الألحان الموسيقية التي  
لا تتمتع بالوجود) تبقى إذن الرؤية البصرية للخطوط ، ويحس المرء أن روكنتان  
يتحاشى انتقادها . وهو في الوقت نفسه يرفض بدوره هذا الملجأ الأخير الذي  
يستطيع فيه أن يلتقي بنفسه : إن الخطوط الوحيدة التي تتلاقى هي الخطوط  
الهندسية ، الدائرة مثلاً ، « ولكن ليس هناك وجود للدائرة » .

ها نحن ، مرة أخرى ، في عالم جعله المؤلف مأساوياً تماماً : لقد جعله  
كذلك من خلال الانبهار بالازدواج والتضامن مع الأشياء لأنها تحمل في ذاتها  
عوامل إنكار نفسها ، والحلاص ( وهو هنا الوصول إلى الشعور ) باستحالة تحقيق  
اتفاق حقيقي يعنى أن هذا هو الحل الأخير لكل أنواع الفشل والتناقض والتباعد  
والوحدة .

إن التشبيه بالمتجانسات هو الوسيلة الوحيدة للوصف الذي يواجهه روكنتان  
بجدية . فأمام علبة الكرتون التي يحتفظ فيها بمحبرته يستنتج عدم جدوى الهندسة  
في ميدان الوصف والتشبيه . فقول إنها علبة متوازية السطوح يعنى بالضبط أنك

لم تقل « عنها » شيئاً على الإطلاق . ولكن في مواجهة هذا يحدثنا البطل عن البحر « الحقيقي » الذى يزحف تحت قشرة خضراء رقيقة صنعت « لخداع » الناس . ويقارن وضوح الشمس « البارد » « بحكم صارم » ويسجل « غطيط » البحيرة السعيد . أما مقعد الترام فهو بالنسبة له « حمار ميت » يطفو على سطح الأمواج التى تتقاذفه . وأما نسيجه الأحمر فله مئات من الأرجل الصغيرة ، وأما يد المعلم لذاته « دودة بيضاء كبيرة » إلخ إلخ كل شيء يمكن أن نضرب به مثلاً لأن كل هذه الأشياء مصورة إرادياً بهذه الطريقة . وأكثر الأشياء المثقلة بهذه الطريقة فى الوصف هو بالطبع جذر شجرة الكستناء الذى يتحول بالتوالى إلى « ظفر أسود » و « جلد مغل » و « عفونة » و « ثعبان ميت » و « مخلب نسر » و « رجل حيوان ضخمة » و « جلد فقمة » . . إلخ حتى الغثيان .

ودون أن نحدد الكتاب بوجهة النظر الخاصة هذه ( والمهمة مع ذلك ) يمكننا أن نقول إن الوجود يتخذ فيه سمة حضور الأبعاد الداخلية وإن القرف ميل داخلى عضوى أليم يحسه الإنسان لهذه الأبعاد . إن « الابتسامة المتواطئة مع الأشياء » تنتهى إلى التواء فى الفم ؛ فهو يقول : « كل الأشياء التى كانت تحيطنى كانت مصنوعة من نفس المادة التى صنعت أنا منها . . . لأن نوع من الألم المبهم » .

ولكن حياة العزوبية الكثيرة التى يعيشها وروكتان ، حياته التى بنرها ، وحبه الضائع والقدر الفاجع الساخر للمعلم لذاته ، كل هذه اللعنات الدنيوية ألا تدعوننا فى ظروف كهذه ، لرفعها إلى مرتبة الضرورة السامية ؟ أين الحرية إذن ؟ طالما كان هؤلاء الذين يرفضون تلك البلايا مهددين دائماً بالحكم الأخلاقى الأسمى ألا وهو أن يكونوا « أوساخ » ! إن كل شيء يجرى ، فى هذا الكتاب على الأقل ، كما لو كان سارتر قد رفع أفكار الطبيعة والتراجيديا إلى أعلى درجاتهما برغم أننا نستطيع ألا نهم سارتر بمذهب الجوهرية essentialisme . مرة أخرى لم تؤد محاربة هذه الأفكار إلا إلى مداها بقوى جديدة .

إن الإنسان الغارق فى أعماق هذه الأشياء ، ينتهى حتماً إلى عدم رؤيتها على الإطلاق ، ويتحدد دوره بالإحساس فقط ، باسم هذه الأشياء ومن أجلها ،

بانطباعات ورغبات مؤنسة . « وبالاختصار ليس المهم ملاحظة حجارة البحر الناعمة بقدر ما هو مهم أن يدخل الإنسان في قلبها ، وأن يرى العالم بعيونها ، لقد كتب سارتر هذه الكلمات بمناسبة حكاية فرانسيس بونج . وقد جعل روكنتان بطل روايته يقول : « كنت أنا جذر شجرة الكستناء » . وفي الموقفين شيء مشترك ، ففي الحالتين ليست المشكلة هي التفكير في الأشياء ، وإنما « معها » . إن بونج Ponge أيضاً ، لا يهتم بالوصف . ولا شك أن بونج يعلم تماماً أن نصوصه لن تعين باحث الآثار ( بعد عدة قرون ) على اكتشاف ما كانت عليه السيجارة أو الشمعة في حضارتنا الضائعة . إن جمل بونج عن هذه الأشياء ليست إلا أشعاراً صوفية جميلة لو استبعدنا تجربتنا العملية اليومية مع هذه الأشياء .

وفي مقابل هذا نقرأ أن القفص الصغير « مذهول لكونه في وضع غير طبيعي » ، وأن الأشجار في الربيع تتفاخر لكونها مخدوعة وتلقى بقاء أخضر ، وأن الفراشة تنتقم للمذلة الطويلة التي عانتها وهي في شكل شرنقة غير محددة المعالم ..

أهذا هو الوقوف إلى جانب الأشياء وتقديمها من « وجهة نظرها الخاصة بها » ؟ لا يمكن لبونج أن ينخدع لهذه الدرجة . إن مذهب إعطاء الأشياء أشكالاً ومضامين إنسانية بكل ما فيه من سيكولوجية وأخلاقية هذا الذي لا يكف المؤلف عن ممارسته لا يمكن أن يهدف إلى شيء آخر سوى تأسيس نظام إنساني ، عام ومطلق . إذن في محاولة تأكيد أنه يتحدث من أجل الأشياء أو معها أو في قلبها تعيدنا مرة أخرى إلى إنكار واقع الأشياء . وإلى حضورها الكثيف غير الشفاف : إن الأشياء في هذا الكون الممتلئ بها تصبح بالنسبة للإنسان مجرد مرايا تعكس له صورته إلى ما لا نهاية : إنها ، هادئة مستأنسة ، تنظر إلى الإنسان بنفس نظره .

إن فكرة مثل هذه عند بونج لا تأتي اعتباطاً . إن هذه الحركة الدائبة بين الإنسان ونسخه الطبيعية هي حركة شعور إيجابي نشط يود أن يفهم وأن يفهم

وأن يصلح نفسه — طيلة هذه الصفحات الدقيقة « نرى » أقل حجرة وأقل قطعة خشب تعطيه بلا توقف دروساً تعبر عنه وتحكم عليه في نفس الوقت وتعلمه تطوراً ما عليه أن ينجزه . إن تأمل العالم بهذه الطريقة تعلم دائماً للحياة والسعادة والحكمة والموت .

إذن فهذا نوع من الصلح النهائي السعيد الذي يقترحه علينا بونج . مرة أخرى نجد أنفسنا أمام التأكيد الإنساني القائل بأن : العالم هو الإنسان . ولكن بأى ثمن ! إننا إذا ما تخلينا عن وجهة النظر الأخلاقية للإتقان والإحكام فالانحياز للأشياء لن يسعفنا في شيء . أما إذا فضلنا بالذات الحرية على الحكمة فإننا بذلك نضطر لتحطيم كل هذه المرايا التي رتبها فرنسيس بونج بفن ، وذلك حتى نجد الأشياء الصلبة الجافة غير الممزقة التي تبدو من الخلف ، وهي غير محطمة ، أكثر غرابة عن ذى قبل .

ويبدو أن فرانسوا موريك الذي قرأ منذ زمن — على حد قوله — « القفص » لفرنسيس بونج بتوصية من جان بولان كان قد احتفظ في ذاكرته بالقليل جداً من هذا النص عندما أطلق اسم تكنيك رواية القفص ، على وصف الأشياء التي اخترتها في كتاباتي . أو ربما أكون قد أسأت التعبير عن نفسي .

إن وصف الأشياء في الحقيقة هو الوقوف عن قصد خارج هذه الأشياء وأمامها . المسألة ليست تملك شيء ، أو إسقاط الأفكار والأحاسيس عليه . لأن الأشياء ، وقد ثبت أنها ليست الإنسان ، تظل دائماً في مأمن إذ لا تحتوى داخل اتحاد طبيعي ، ولا تملك عن طريق الألم . إن الاكتفاء بوصفها هو بوضوح رفض كل طرق الفهم والاقتراب من الأشياء حيث إن المشاركة الوجدانية مع الشيء أمر غير واقعي . والمأساة تصيبنا بالغرابة أما الفهم فهو يعتمد على العلم . ولا شك أن هذه النقطة الأخيرة على جانب من الأهمية . فالعلم هو الوسيلة الوحيدة الشريفة التي يمتلكها الإنسان لينتفع من العالم الذي يحيطه . ولكنه نفع مادي . وعلى قدر إخلاص العلم وخلوه من الغرض إلا أنه لا يستطيع أن يعمل وجوده إلا بخلق الصنائع النفعية سواء جاءت تلك الصنائع النفعية في وقت مبكر

أو متأخر . أما الأدب فهو يرى لأهداف أخرى . وعوضاً عن ذلك فالعلم يستطيع أن يأمل في معرفة الأشياء من الداخل . فجوف الحجر أو الشجرة أو القوقعة ، كل تلك الأشياء التي يقدمها لنا فرنسيس بونج تسخر من العلم (وتسخر منه أكثر مما يعتقد سارتر) . إنها لا تقدم شيئاً مما في داخلها ولكنها تقدم ما يمكن للإنسان أن يدخله فيها من روحه هو . ولما كان المؤلف قد لاحظ ودرس كثيراً من أنواع السلوك فإن مظاهر الأشياء توحى له بتشبيهات إنسانية . إن بونج يتحدث عن الإنسان ، والإنسان دائماً ، وهو يستند بيد لا مكترثة على الأشياء . فلا يهمه أن القوقعة لا تأكل الأرض ، أو أن الوظيفة الكلورفلية هي امتصاص وليست «إفراز» غاز كربوني . إن عينه أكثر انطلاقة مما يذكره عن التاريخ الطبيعي . والمعيار الوحيد لديه هو صدق الإحساس المعبر عنه على مستوى الصور وعندما نقول الإحساس فإننا نعني الإنساني بالطبع والطبيعة الإنسانية التي هي طبيعة كل الأشياء !!

إن علوم المناجم والنبات والحيوان تهدف على العكس إلى معرفة الأنسجة (خارجية وداخلية) وتكوينها ووظيفتها وخلقتها . ولكن قواعد هذه العلوم ، خارج ميادين بحثها ، لا تخدم وتثرى إلا فكرنا المجرد . وعلى هذا فالعالم الذي حولنا يعود مرة أخرى ليصبح سطحاً أملس عديم المعنى والروح والقيمة ، سطحاً لا تستطيع السيطرة عليه أو التحكم فيه . هانحن نجد أنفسنا من جديد في مواجهة الأشياء تماماً كالعامل الذي وضع مطرقة بعد أن لم يعد في حاجة إليها . إن وصف هذا السطح ليس إلا ما يأتي : تركيب هذا الخارج (المظهر الخارجى للشيء) وتكوين ذلك الاستقلال . ربما لم يكن من حقى التحدث «عن» علبة محبتي ولا «مع» محبتي ، ذلك لأنني إذا كتبت أنها ذات سطوح متوازية فليس ذلك لأنني أريد أن أخرج منها أى جوهر ، ولست أهدف أيضاً أن أسلمها للقارئ حتى تستولى عليها مخيلته وتزخرفها وتضيف لها عديداً من الألوان : بل لو استطعت لمنعته من هذا .

إن الانتقادات الجارية عن تلك المعالم الهندسية هي انتقادات مضحكة

حقاً . فقول « إن هذا الوصف لا يصل إلى الروح » أو « إن صورة فوتوغرافية أو كروكيتاً سريعاً للشيء قد يصور الشكل بطريقة أحسن » إلى آخر هذا الكلام شيء مضحك تماماً — إذ كيف لا أكون أنا أول من يفكر في هذه الأشياء ؟ الحقيقة أن المشكلة شيء آخر تماماً . إن الفوتوغرافيا أو الرسم لا يهدفان إلا لتصوير الشيء مرة أخرى وهما ناجحان إلى حد أنهما يستطيعان إعطاء ترجمات عديدة للنموذج الأصلي نفسه (وعديد من نفس غلطاته) . إن الوصف الصريح الواضح هو على العكس من كل هذا عملية تحديد : فعندما نقول إن المحبرة ذات سطوح متوازية فإننا نعرف أننا لا نتعدى ولا نبحث عما وراء الشيء وفي نفس الوقت نقطع بحزم أى إمكانية للبحث فيما وراء الشيء .

إن تسجيل البعد بينى والشيء والأبعاد الخاصة بهذا الشيء (أبعاده الخارجية أى مقاييسه) والأبعاد بين الأشياء وبعضها والإصرار أيضاً على أن ليس هناك سوى أبعاد (وليس تمزقات) ذلك كله يقودنا إلى إدراك أن الأشياء هنا وأنها ليست شيئاً آخر : إنها أشياء كل منها محدد في ذاته . لم تعد المشكلة الآن اختياراً بين اتفاق سعيد طيب (بين الإنسان والشيء) أو تضامناً مؤلماً . من الآن فصاعداً لن يكون هناك تواطؤ (بين الشيء الموصوف والمؤلف) .

وذلك بدوره يؤدي بنا إلى ضرورة رفض كل مفردات التشبيه ، رفض الإنسانية التقليدية ، بل حتى رفض فكرة المأساة ، ورفض أى فكرة أخرى تؤدي إلى الاعتقاد في طبيعة عميقة وسامية للإنسان والأشياء (والاثنان معاً) وفي النهاية إلى ضرورة رفض كل نظام مجهز .

من هذه الزاوية ، يصبح النظر الحاسة الممتازة ، وبالذات هذا النظر الملقى على محيط الشيء (أكثر من النظر إلى الألوان أو البريق أو الشفافية التي قد يتصف بها الشيء) إن الوصف البصري هو في الحقيقة أكثر الأوصاف سهولة في القيام بعملية تحديد الأبعاد . إن النظر ، لو أردنا أن يظل نظراً بسيطاً ، يدع الأشياء في أماكنها الخاصة بها .



ولكن للنظر أيضاً أخطاره : فهو حين يقع مصادفة على شيء تفصيلي دقيق فإنه يعزله ويخرجه ويدفعه إلى مقدمة الصورة ، ثم يلاحظ إمكانية فشله في هذا فيصر على الاحتفاظ به وإظهاره في المقدمة وتصبح النتيجة أنه لا ينجح لا في رفعه إلى المرتبة العليا التي أردناها له ولا في إعادته إلى مكانه ، وهنا قد تبدو علاقة « العبث » قريبة للظهور . أو قد يصبح التأمل ثقيلًا إلى درجة أن يهتز كل شيء ويترنح ثم ينهار . . . عندئذ يبدأ الانبهار بالشيء ويبدأ « القرف » *nausée* . ومع ذلك فتلك هي أقل الأخطار ، وقد اعترف سارتر بالقوة الموضوعية للنظر . إن روكتان وقد اضطربت نفسه بلمسة أو بانطباع لمسية مهمة ينخفض بصره إلى يديه : « قطعة الحجر البحرية كانت ملساء جافة من جانب ، رطبة ملوثة بالطين من الجانب الآخر . كنت أمسكها من أطرافها بأصابع يبتعد كل منها عن الآخر حتى أتجنب اتساخ يدي » . . الحقيقة أنه لا يفهم ما أثر فيه ، ونفس الشيء يحدث له فيما بعد ، لحظة أن يشرع في الدخول إلى حجراته : « توقفت تماماً فقد أحسست في يدي بشيء بارد كان يجتذب انتباهي بشخصيته . فتحت يدي ونظرت : إنه ببساطة مقبض الباب . وبعد ذلك يهاجم روكتان الألوان ولا تنجح عينه في القيام بعملها أى بالسير على السطح ! » فهو يقول : جذر الشجرة الأسود لم يمر . فقد بقي هنا في عيني ، كقطعة من اللحم توقفت في الحلق ، ولم أكن أستطيع قبوله أو رفضه . ولا شك أننا نذكر اللون « الأزرق المخضر » للحمالات و « الشفافية الناقصة لكوب الجعة » .

يجب أن نعمل بالوسائل التي في حوزتنا . والنظر بالرغم من كل شيء هو أحسن أسلحتنا إذا ما اكتفى بالتوقف عند حد الخطوط . أما فيما يخص « ذاتيته » — تلك هي الحجة الرئيسية في يد المعارضين — فما الذي تقلله من قيمته ؟ مفهوم بوضوح أن ما أعنيه أساساً هو العالم حسبما تحدده وجهة نظري ، إذ لن يمكنني معرفة سوى هذا العالم ، الظاهر لي من زاويتي أنا . هذا بالإضافة إلى أن الذاتية النسبية لنظري تفيد في تحديد موقفي في العالم . ذلك على أن أتلافى أن أجعل من هذا الموقف عبوديتي وقيودي .

وعبثاً كان اعتقاد روكنتان بأن « البصر اختلاق مجرد ، وأنه فكرة مسطحة مبسطة ، وأنه فكرة إنسان » . إن النظر ، بالرغم من كل شيء ، هو أكثر العمليات فعالية بيني وبين العالم .

إن الفعالية هي ما يهمنا وعلى هذا يجب أن يتم قياس الأبعاد بين الأشياء المنفصلة دون تحسر عقيم ، ودون حقد ويأس . يجب أيضاً أن يسمح بانطباق ما هو غير منفصل ، ما هو واحد ، لأن الازدواج شيء مزيف أو على الأقل مؤقت . مؤقت بالنسبة لما يخص الإنسان ، ومزيف بالنسبة لما يخص الأشياء . فالأشياء ، وقد تطهرت من الإسقاطات الإنسانية ، لن ترجعنا إلا إلى نفسها دون خوف ودون مهاو ننزل إليها .

ولكن هناك سؤالاً ملحاً : أنستطيع التخلص من المأساة ؟

إن مملكة المأساة اليوم شاسعة تشمل كل أحاسيسي وكل أفكاري ، وتحكمي تماماً . وربما كان جسدي راضياً ، وقلبي سعيداً لكن شعوري متألم دائماً . ولأنني لأؤكد أن هذا الألم محدود بالمكان والزمان كأى ألم وكأى شيء في هذا العالم . وأؤكد أن الإنسان يستطيع يوماً أن يتخلص منه . ولكنى لا أملك أى دليل على إمكان وجود هذا المستقبل . إنه رهان بالنسبة لى أيضاً . لقد كتب أونامو في « الإحساس التراجيدي بالحياة » . . . Le Sentiment Tragique de la Vie :

« الإنسان حيوان مريض » والحجازفة تكمن في التفكير إنه من الممكن شفاؤه وإنه من السخافة ، في هذه الحالة ، أن نحبس في ألمه . وعلى أى حال فإننا لا نفقد شيئاً . فهذا الرهان ، مهما كانت القضية ، هو الرهان الوحيد المعقول . لقد قلت إنى لا أملك أى دليل . ولكن من السهولة أن أدرك مع ذلك أن التصوير التراجيدي<sup>(١)</sup> المنهجي للعالم الذى أعيش فيه هو في أغلب الأحيان نتيجة لإرادة قاصدة . وذلك وحده يكفي لأن نلقى الشك على كل اقتراح يرمى إلى فرض المأساة كشيء طبيعي حتمي . على هذا ففي اللحظة التى يظهر فيها الشك لا يمكننى أن أفعل شيئاً سوى البحث فيما بعد ذلك .

ربما قيل لى إن هذه المعركة هى الوهم التراجيدى بعينه : فالرغبة فى محاربة  
فكرة المأساة هى الوقوع تحت طائلها ، وأنه من الطبيعى فى هذه الحالة أن آخذ  
الشيء كمهرب لى .. ربما ، وربما لا أيضاً .  
وفى هذه الحال . . . . .

### عناصر أنتولوجيا حديثة

الأعمال التى سنتناولها سريعاً فى الصفحات التالية بالتحليل أو التعليق بعيدة  
تماماً عن أن تكون الأعمال الوحيدة التى حددت ببحوثها معالم أدب النصف  
الأول من هذا القرن . كما أنها ليست دائماً الأعمال التى أثرت فى شخصياً أكثر  
من أعمال أخرى . سنلاحظ مثلاً عدم وجود كافكا وآخرين ووجود نصوص  
لروائيين أقل أهمية . ورب قائل إن لجوبوسكى جوانبه التى عفى عليها الزمن  
أو إن مسرحية « جودو » حديثة جداً . هناك أيضاً من سيقول إن تلك الأعمال  
التي سنتعرض لها ليست أحسن أعمال هؤلاء الكتاب الذين سنناقشهم .  
كل هذا حقيقى . ولكن هذه الدراسات الخمس القصيرة هى بالنسبة لى  
أمثلة يسمح كل منها بأن أحدد عدة موضوعات وعدة أشكال مميزة فى هذا  
الأدب الذى يتجه لأن يصنع نفسه . وأوائل هذه الأمثلة يرجع تاريخها إلى أكثر  
من خمسين عاماً ؛ أما آخرها فيرجع إلى عصرنا ، عصر ما بعد الحرب . وكلها  
تقدم من وجهة نظرى وبمنتهى العمق شيئاً من الحاضر ؛ هذا الشيء هو  
الذى أحاول هنا استخراجاه ، وهو الذى نجده بسهولة فى معظم الأبحاث  
المعاصرة . .

## الفصل الخامس

### الغاز وعدم شفافية عند ريمون روسل<sup>(١)</sup> (١٩٦٣)

ريمون روسل يصف ، ولا شيء يكمن وراء ما يصف ، لا شيء إطلاقاً من ذلك الذى يمكن أن يسمى تقليدياً « بالرسالة » . وحتى نستخدم أحد التعبيرات المفضلة في النقد الأكاديمي نقول : يبدو أن ليس لدى روسل « شيء يقال » . ليس هناك أي غيبيات سامية أو ما بعديات تتجاوز حدود الإنسان يمكن تطبيقها على مجموعة الأشياء والحركات والأحداث التي تكون منذ النظرة الأولى ، عالم ريمون روسل .

يحدث في بعض الأحيان ، عندما يحتاج ريمون روسل إلى سطر وصفي دقيق ، أن يقص علينا حكاية سيكولوجية صغيرة ، أو عادة دينية خيالية ، أو رواية عن العادات البدائية ، أو رمزاً ميتافيزيقياً ... ولكن هذه العناصر لا تحوى إطلاقاً أي « مضمون » أو عمق . وهي لا تستطيع أن تسهم ، بأي حال وبأي قدر مهما صغر ، في دراسة الطبائع الإنسانية أو العواطف ، لا تسهم بأي شيء في دراسة المجتمع ، ولا في أي تأمل فلسفي . الحقيقة أننا نجد دائماً أحاسيس واضحة تقليدية ، كحب الأبناء ، والإخلاص وعظمة الروح والحيانة ، وهي دائماً عناصر معالجة على طريقة صور أبينال أو طقوس « عديمة الجدوى » أو « رمزيات معروفة » أو فلسفات مستهلكة . وبين اللامعنى المطلق والمعنى المستهلك تماماً لا يتبقى مرة أخرى سوى الأشياء نفسها ، والموضوعات والحركات إلخ إلخ . . .

فإذا انتقلنا إلى مستوى اللغة نجد أن روسل لا يجيب بأحسن مما سبق على متطلبات النقد التقليدي . وقد أشار الكثيرون إلى هذا ، بالشكوى طبعاً . ففهم من يقول : ريمون روسل يكتب بطريقة سيئة وأسلوبه باهت محايد ،

(١) راجع صفحة ١٤٩ .

وغيرهم من يقول: « إنه لا يخرج عن نطاق الملاحظة - أى أنه عندما يخرج على النظام المتعارف عليه ، أى عندما يخرج على السطحية المعترف بها ؛ أى على تعبيرات : « هناك كذا ، ويوجد كيت على بعد كذا » فإنه لا يفعل ذلك إلا ليقع فى الصور الأدبية التافهة والاستعارات المستهلكة المستخرجة من مخازن التقاليد الأدبية القديمة . أما التكوين الصوتى للجمل أو إيقاع الكلمات أو موسيقاها فيبدو أنه لا يفكر فيها ولا تسبب له أى مشكلة سمعية ، والنتيجة شبه الدائمة لذلك شئ عديم المميزات من وجهة نظر الآداب الجميلة ؛ نثر ينتقل من أزيز أبله إلى تشابك كاكوفونيكى معقد ، أو أبيات من الشعر يجب أن تعد على أصابعك بحذر حتى تعرف أنها إسكندارية ذات اثنى عشر مقطعاً بالضبط .

ها نحن نواجه شيئاً على العكس التام مما اتفق على تسميته بالكاتب الطيب : فريمون روسل ليس لديه شئ يقال وهو يقول هذا بطريقة سيئة . . . ومع ذلك فالحكل قد بدأ يعترف بأعماله ويشهد بأنها من أهم أعمال الأدب الفرنسى فى بداية هذا القرن ، ومن الأعمال التى بهرت عدة أجيال من الكتاب والفنانين والتى لا بد من وضعها فى قائمة الأسلاف المباشرين للرواية الحديثة . من هنا جاء الاهتمام المتزايد الذى ينصب بلا توقف على هذا العمل غير الشفاف الخيب للأمل .

ولنرى عدم الشفافية أولاً . إنها أيضاً ، شفافية مفردة . إذ لما لم يكن هناك خلفية للشئ الموصوف - أى أنه ليس هناك شئ فوق واقع الشئ أو مخنف خلفه ، ولما لم تكن هناك أى رمزية ( أو إذا كان هناك رمزية فهو يعلنها ويشرحها ويعلق عليها ويحطمها ) ، فإن النظر يضطر للتوقف تماماً على أسطح الأشياء : آلة عديمة الفائدة لا تعمل بإحكام ، أو كارت بوستال بحرى ، أو عين أو أحداث ميكانيكية ، أو ألعاب سحرية طفولية . إلخ . إلخ . . إنها شفافية كلية تلك التى لا تخلف ظلالاً ، ولا انعكاسات . إنها ناتجة عن تصوير دقيق جداً للشئ . فكلما ازدادت دقائق وتفصيل جزئيات شكل وأبعاد الشئ فقد هذا

الشيء عمقه . إنها إذن عدم شفافية خالية من الغموض والأسرار تماماً . وكما لا يوجد شيء خلف الستارة الموجودة في نهاية المسرح ، فليس هناك شيء خلف تلك الأسطح ، ليس هناك شيء داخلي أو سر ، ليست هناك أفكار مسبقة .

ومع ذلك فبسبب حركة التناقض المتكررة في الكتابات الحديثة نجد أن الغموض واحد في الموضوعات الرسمية التي يستخدمها روسل عن قصد وإرادة . هناك مثلاً البحث عن كنز مخبأ ، أو الأصل الغامض لهذه الشخصية أو تلك أو لهذا الشيء . إنها ألغاز من كل نوع موصوفة للقارئ في كل لحظة مثلما وصفت للأبطال في شكل فوازير أو ألغاز مصورة أو مجموعات ذات شكل عبثي لأشياء لا رابط بينها ، أو جمل تفتح الأسرار ، وعلب ذات قاعين إلخ إلخ .. إن الأبواب السرية والأنفاق التي تصل بين مكانين لا ربط بينهما في الظاهر والاكتشافات المفاجئة لجذور نسب ما ظل طويلاً محل جدل ونقاش .. كل ذلك يملأ هذا العالم العقلاني الذي يبدو على صورة أكثر روايات المغامرات تقليدية ويحول ، للحظة قصيرة ، الفراغ الهندسي للأبعاد والمواقف إلى قصر بيرينيه جديد . غير أن السر هنا مكشوف دائماً محكوم جيداً . إن هذه الألغاز معروضة بكثير من الوضوح ومحللة بموضوعية مفرطة وتؤكد بإفراط أنها ألغاز . غير أن حاولها تنكشف دائماً أثناء الحديث ( سواء قصر أو طال ) وتتحلل بأكثر قدر من البساطة ، كل هذا دون أن تغفل التعقيد والتشابك الشديدين لهذه الحيوط . وبعد قراءة وصف الآلة المحيرة نقرأ بالطبع الوصف الدقيق لكيفية دورانها . وبعد اللغز يأتي دائماً الشرح ، وهكذا يخضع كل شيء للنظام .

هذا يحدث إلى درجة أن يصبح الشرح عديم الجدوى بدوره . فهو يجيب على الأسئلة المطروحة بطريقة طيبة جداً ، ويستنفد الموضوع تماماً حتى يبدو كأنه يمارس وظيفة مزدوجة مع الآلة . وحتى نشاهدها تعمل ونعرف غرضها ؛ فإن الآلة تظل دائماً غريبة مذهلة كهذه الآلة المشهورة « آلة التبليط » التي تستخدم في تركيب الموزاييك الزخرفي بواسطة أسنان بشرية مستعينة بالطاقة الشمسية

والرياح . إن تفكيك المجموع الكلى لهذه الآلة إلى أصغر دقائقه والتفرد الكامل لكل جزء من هذه الأجزاء والوظيفة التي يؤديها . . . كل هذا يقودنا في النهاية إلى مشاهدة حركة تخلو من أى معنى . ومرة أخرى يلتقى المعنى الشفاف جداً بالاستغلاق التام .

وفى مكان آخر يعرض علينا تكوين مكون من كلمات غير متجانسة إلى أقصى درجة ، محفور على قاعدة تمثال هو بدوره محمل بعديد من الخواص المحيرة (ومصورة هكذا) . بعد ذلك يشرح لنا المؤلف باستفاضة دلالة هذه الحملة الطلسمية (وهى دلالة مباشرة تتقدم بتقديم الكلمات) ويشرح لنا أيضاً كيف أن هذه الحملة تعود مباشرة على التمثال الذى تبدو تفاصيله الغريبة حينئذ وكأنها ضرورية جداً إلخ . وعندئذ تبدو هذه التوضيحات المتسلسلة ، المعقدة بشكل غريب ، الساذجة ، المصطنعة ، تبدو عديمة الوزن ، مخيبة للآمال ، كما لو كان السر قد بقى مستغلقاً بغير حل . الحقيقة أنه ما زال سرّاً ولكنه الآن سر مغسول ، مفرغ ، سر صار غير مسمى . إن الغلظة وعدم الشفافية لم يعودا يخفيان شيئاً الآن . لهذا يحس المرء وكأنه قد وجد دولاباً ، ثم مفتاحاً يفتح هذا الدولاب بطريقة سليمة جداً ، غير أن الدولاب نحاو تماماً !! ويبدو أن روسل لم ينتبه تماماً لهذه الظاهرة فى أعماله وهو المؤلف الذى اعتقد أن باستطاعته دفع الجماهير إلى مسرح الشاتولى لمشاهدة « شلالات » (على حد قوله ) من هذه الألباز المثيرة متبوعة بحلولاها التى يقدمها لهم بطل صبور مدقق . لكن التجربة ، للأسف ، أظهرت له خطأه . وكان من السهل التنبؤ بهذا . ذلك لأنها ألباز قد وضعت فى فراغ ، أو أبحاث مادية لكنها نظرية تخلو من الحدث وهى لهذا السبب لا تستطيع أن توقع بأحد بين فخاخها . ومع ذلك فهناك فخاخ فى كل صفحة ، لكن المؤلف يدفع بها أمامنا ، ويشير إلى مكنوناتها ويرينا ، على العكس ، كيف لا نقع ضحية لها . وعلى أى حال فحتى لو كان القارئ غير معتاد تماماً على التعبيرات الروسية وألبازها ، والخيبة الضرورية التى تستتبع انتهاءها ، فإنه سيدهش منذ الوهلة الأولى لخلو العمل من

العنصر القصصى وللبياض الناصع للألغاز التى يعرضها المؤلف . هنا أيضاً نرى أحد اثنين : إما الفراغ الدرامى التام ، أو الشكل الظاهرى للدرامة بكل اكسسواراته التقليدية .

وفى هذه الحالة ، سواء تعدت الحكايات التى يحكيها المؤلف حدود المذهل أم لا ، فإن الطريقة الواحدة ، المتواترة ، المقدمة بها هذه الحكايات والسذاجة التى تتسم بها التساؤلات المثارة ( من نوع : كان الحاضرون مذهولين تماماً بسبب كذا ... إلخ ) والأسلوب البعيد تماماً عن أبسط قواعد « تعليق » القارئ وتشويقه ، نقول إن هذه العيوب ستكفى تماماً لبعث الملل حتى فى أكثر الناس استعداداً للبحث عن هؤلاء الذين يشتركون فى مسابقات ليبيّن « للعلم - الخيال » ، وفى تزهيده عن قراءة تلك الصفحات الفولكلورية المرتبة كعرض للماريوننت .

ما هى إذن هذه الأشكال التى تثير فضولنا ؟ وكيف تؤثر فينا ؟ وما معناها ؟ لا شك أن الوقت مبكر جداً للإجابة على السؤالين الأخيرين . فالأشكال الروسلية فى الرواية لم تصل بعد إلى مرتبة الأكاديمية ، لأنها لم تهضم بعد فى التراث الثقافى ، كما أنها لم تصل بعد إلى مرتبة القيم الثابتة ، ومع ذلك فيمكننا الآن أن نشير إلى بعضها . ولنبدأ بفكرة البحث الذى يحطم بنفسه ، وعن طريق الأسلوب ، موضوع نفسه .

إن هذا البحث كما قلنا هو بحث شكلى صرف . إنه قبل كل شىء خط سير ، أو طريق منطقى يقودنا من حالة معطاة إلى حالة أخرى تشبه تماماً الحالة الأولى بالرغم من أن الطريق إليها يتم بعد لفة طويلة . ولقد وجدنا أمثلة جديدة على هذا الشكل - تتميز بميزة ثانوية ، وهى أنه من الممكن أن توضع فى ميدان اللغة - هذه الأمثلة هى القصص القصيرة التى اكتشفت بعد موت روسل ، والتى شرح روسل نفسه بناءها المعمارى : على سبيل المثال يضع المؤلف جملتين تنطقان بنفس الطريقة ، مع فارق دقيق جداً : حرف أو تشكيلة ويختلف معناهما تماماً بسبب المعنى المختلف الذى أعطى لنفس الكلمة فى كل من الجملتين . إن خط السير هنا هو الرواية أو الحكاية التى تسمح بربط الجملتين



اللتين بدأت الرواية بالأولى منهما ، وانتهت بالثانية . إن أكثر الحكايات والأحداث عبثاً لا تهدف في هذه الحالة إلا أن تكون « عدة » أو « أداة » أو مركبة أو وسيطاً . إن الحكاية بصراحة لا تحوى أى مضمون ، وإنما حركة ونظام وتكوين ، إنها ، هي أيضاً ، ليست إلا ميكانيكا ، فهي آلة تنتج وتعديل في نفس الوقت .

يجب أن نركز كثيراً على الأهمية التي يعطيها روسل لهذا « التعديل » الصوتي البسيط الذي يفصل بين الجملتين الأساسيتين في العمل . هذا دون أن نتحدث عن التعديل العام للمعنى . لقد قام النص أمام أعيننا بعملية تغيير عميق لما يعنيه العالم - واللغة - ومن ناحية أخرى قام بشيء قليل جداً من التغيير السطحي ( نغني فرق الحرف أو التشكيلة في الجملتين المتشابهتين ) . إن النص يدور حول نفسه ولكن بشيء قليل من عدم التناسق والالتواء اللذين يغيران كل شيء .

في كثير من الأحيان أيضاً نجد في أعماله ذلك التصوير التشكيلي للأشياء كلوحة الموزاييك التي ترسمها آلة التبليط التي تحدثنا عنها . والأمثلة كثيرة سواء في الروايات أو المسرحيات أو الأشعار . ستجد صوراً لا حصر لها : تماثيل ، لوحات حفر ، ولوحات زيت بل في بعض الأحيان رسومات فجأة لا تحمل أى طابع فني . إن أكثر الأشياء المعروفة من بين هذه الأشياء هو المنظر المصغر الذي نراه على جسم الريشة المستخدمة في الكتابة . ومفهوم طبعاً أن الكاتب يدفع تلك الدقة في التفاصيل ، كما لو كان يرينا مشهداً حقيقياً بالحجم الطبيعي أو مكبراً بواسطة نظارة معظمة أو مجهر . على سبيل المثال : صورة لا تتجاوز المليمترات في محيطها ترينا شاطئاً كبيراً فيه عديد من الأشخاص يتنزهون على رماله أو يركبون القوارب ، ليس هناك شيء غامض غير محدد في حركاتهم ، وليس هناك عدم وضوح في خطوط الديكور . وعلى الناحية الأخرى من الخليج الصغير يوجد طريق وعلى هذا الطريق عربة تسير ورجل جالس داخل هذه العربة ، وهذا الرجل يمسك في يده بعضاً وعلى مقبض هذه العصا صورة محفورة تمثل . إلخ . إلخ . . .

إن النظر ، وهو الحاسة المفضلة عند روسل ، يصل إلى حلة شيطانية تتجه

نحو المطلق . إن هذه الصفة تصبح أكثر إثارة ولا شك عندما يصور روسل لوحة أو شيئاً مرسوماً . ولقد أشرنا إلى أن روسل يصور عن إرادة عالماً ليس واقعاً ، وإنما عالم كأنه مصور يقوم هو بتصويره مرة ثانية . إن روسل يفضل دائماً أن يضع بينه وبين عالم الإنسان فناً وسيطاً . إن النص الذى يقدمه لنا عبارة عن علاقة تخص عنصرين . وعلى هذا فإن التضخيم الشديد لبعض عناصر صغيرة أو بعيدة يكتسب قيمة خاصة ، لأن الملاحظ لم يستطع أن ينظر عن قرب إلى التفصيل الذى يثير انتباهه . الواضح تماماً أنه يخلق هو أيضاً وبنفس الطريقة التى يخلق بها هؤلاء الخالقون العديدون ( خالقو الآلات والوسائل كالجملتين المتشابهتين ) الذين يملأون عمله . إن النظر هنا نظر خيالى . .

هناك طابع آخر شديد الوضوح فى هذه الصور وهو ما يمكن أن نسميه « بلحظية هذه الصور » : «وجه البحر التى تتأهب للانتشار ، أو الطفل الذى يلعب بطوق على الشاطئ . وفى مكان آخر تمثال لشخصية تقوم بحركة أنيقة ( حتى وإن كان معنى هذه الحركة غائباً أو فى حالة بدائية ) أو شيئاً مصوراً فى منتصف الطريق بين الأرض واليد التى تركته يقع . كل شئ مصور أثناء الحركة لكنه فى نفس الوقت مجمد ساكن تماماً بفضل التصوير الذى يترك الحركة كالوقوع أو الانتشار إلخ ، معلقة بين بدايتها ونهايتها . . إنه بهذا يخلدها فى فراغ نهاياتها ويفصلها عن معانيها .

ذلك هو عالم روسل : ألغاز جوفاء ، وزمن واقف ، وإشارات ترفض أن تعنى شيئاً ، وتضخم كبير لتفصيلات صغيرة جداً ، وقصص مغلقة على نفسها . إننا هنا أمام عالم مسطح غير مستمر كل شئ فيه يؤدي إلى نفسه . إنه كون التحديد والتكرار والوضوح المطلق ، كون يسحر المكتشف ويثبط همته فى نفس الوقت .

ها هو ذا الفخ يظهر مرة أخرى لكنه الآن ذو طبيعة مختلفة . إن الوضوح والشفافية يستبعدان وجود العوالم الخلفية ، ومع ذلك فإننا نكتشف أننا لا نستطيع الخروج من هذا العالم . كل شئ على وشك التوقف ، كل شئ فى طريقه للحدوث مرة أخرى . والطفل دائماً ممسك بعصاه المرفوعة فوق الطوق المائل وزبد الموجة الساكنة سيشرع فى الوقوع مرة أخرى . .

## ضمير زينو المريض

زينو كوزيني تاجر تريستي غنى ( تريستا النمساوية فيما قبل حرب ١٩١٤ ) يكتب لمجلد نفساني الأحداث الرئيسية في حياته الماضية : دراسات جامعية غير مكتملة ، موت الأب ، عشق يعانيه إرادياً نحو فتاة ، ثم الزواج من أخت هذه الفتاة ، ثم حياة عائلية سعيدة مريحة ، عشيقات ، أعمال تجارية عشوائية وفي معظم الأحوال صفقات خاسرة إنخ . كل هذا ، في الظاهر ، يبدو وكأنه بلا نتائج سيئة فالزوجة تسهر بحب على عشها ، ووكيل الأعمال يباشر بحكمة الجزء الأكبر من الممتلكات والمال ، وزينو ، وقد تقدم به العمر ، لا يهتم بشكل مفرط بهذه الأحداث العادية . إنه لا يثيرها ولا يعاق عليها إلا لهدف واحد : هو وصف هذا المرض ، وإثبات أنه مريض . وبرغم مظهره الخارجي ، الذي نخمن أنه نضر فإن اسم « مريض الوهم » ، لا يصلح تماماً لأن يطلق عليه ، ذلك أنه يعرف أن إمكانيات الطب لا تستطيع أن تؤثر كثيراً على آلامه . وهو ينتهي دائماً للعراك مع الأطباء . أما تشخيصاتهم فهي لا تفعل شيئاً سوى أن تزيد من اضطرابه . وإذا كان يجمع الأدوية — أو يتناولها في بعض الأحيان — فليس ذلك لسبب علاجي إذا شئنا الدقة . وهو أيضاً يسخر من العلاج النفسي قدر ما يسخر من العلاج بالصدمات الكهربائية أو بالألعاب الرياضية ، إننا إنما إن نتصفح الصفحات الأولى حتى نكتشف المبدأ الذي يؤمن به وهو أن « المرض اقتناع وقد ولدت بهذا الاقتناع » ذلك بشكل عام شيء أشبه بالخلاص .

وما يحاول زينو أن يصفه لنا في ثلاثمائة وخمسين صفحة من القطع العريض هو طبيعة هذا الاقتناع والأهمية المتزايدة لهذا الاقتناع . إن العالم الذي يغرقنا فيه المؤلف ، هذا العالم الغريب المضحك الوهمي والذي يتميز بالطابع اليومي في نفس الوقت ، يصل إلى أعلى درجات الحضور ويحتفظ بها حتى النهاية .

إن زينو يعيش في العالم ، وهو ليس ضحية لأي نوع من أنواع الرمزية ، كما أنه ليس ضحية للانغلاق الناجم عن الانطواء على النفس . إن حالته لا يمكن أن تثير النفور أو الاستنكار الشديد . إنها حالة واضحة ، ضرورية وليس في الإمكان شفاؤها ؛ وعلى العكس من التلذذ المرضى حيث ينغمس المريض في ألمه وكأنه يجلس على كرسي مريح ، نرى هنا وفي كل لحظة ، معركة اكسب الصحة الطيبة « تلك التي يعتبرها زينو الخير الأسمى المصحوب دائماً بالهدوء الداخلي التام وبهارمونية الروح وبالطيبة والصفاء والبراءة وبالأفعال الخارجية المرنة كالأناقة والسهولة في الحركة والمكر والنجاح في الأعمال وإمكانية إغراء النساء والعزف على الكمان بنجاح بدلا من إخراج الصرير الفظيع من هذه الآلة تماماً مثلما يفعل بالحياة . إن الإنسان السليم لا يستغل هذه المواهب في العيش بطريقة فوضوية : بل على العكس إنه يتمسك ، على سبيل المثال ، بزوجة واحدة ، ويحافظ بشدة على هذه القاعدة . وليس في هذا أى تناقض ، ذلك أنه إذا كان كل شيء دليلاً على الصحة السليمة فكل شيء مرض بالنسبة للآخرين .

وهكذا الأمر بالنسبة لزينو خاصة في علاقته مع الزمن . إن زمن زينو زمن مريض . لهذا السبب فإن إحدى مصائبه هي أنه لا يجيد العزف على أى آلة موسيقية : « إن أصغر الناس شأناً ، عندما يعرف ما هي المسافات الموسيقية الثلاثية والرباعية والسادسية ، يعرف أيضاً كيف ينتقل من إحداها إلى الأخرى . أما أنا فعندما أعزف على إحدى هذه المسافات الموسيقية فإنني لا أستطيع التحرر منها ، إنها تلتصق بي وتعتدى على المسافة الغالية لها وتشوهها » .

وزينو عندما ينطق بجملة أثناء حديث له ، مهما كانت بساطة هذه الجملة ، يتعب نفسه في تذكر جملة أخرى كان قد قالها قبل أن ينطق بالجملة الثانية وذلك يحدث في وقت واحد . أيضاً عندما لا يصبح لديه سوى خمس دقائق للقيام بعمل مهم فإنه يضيعها في التفكير في أنه لم يكن ليحتاج لأكثر منها حتى يقوم بهذا العمل المهم . وفي حين آخر يقرر أن يكف عن التدخين لأن الدخان سبب كل آلامه التي يعانيها . عندئذ ينقسم وقته وتلتهمه التواريخ المتتالية

«لآخر سيجارة» دخنها . وهو يسجل مقدماً هذه التواريخ على حائط حجرته حتى إن الجدران تمتلئ بالتواريخ ، فيجد نفسه مضطراً للانتقال إلى مسكن جديد . ووسط هذه الفخاخ يضرب الموت من حوله الأهل والأصدقاء وفي كل مرة يجد نفسه قد أخذ على غرة عندما يفهم فجأة أنه لن يستطيع أبداً ( بسبب موتهم ) أن يثبت لهم حسن طويته وبراءته .

لكن زينو لا يستعرض مرضه ، بل يحاول ألا يتحدث عنه بالمرة وأن يتصرف ككل الناس في حدود الممكن . بل لقد « اكتسب نهائياً المظهر الخارجى لإنسان سعيد » . فمن مائدة الأسرة التى يصل إليها كزوج محبوب فى الموعد المعروف إلى المكتب حيث يعمل ، بهمة ، كمحاسب بمكافأة غير ثابتة ، ومن اللويد إلى البورصة ، ومن سرير عشيقته إلى دار أهل زوجته الذين يحترمونه ، نتتبع بحرص « صرحة » هذا الصياد الذى يطارد نفسه بلا هوادة . إننا نضع هذا الرجل دون تردد إلى جانب إخوته : إنها نفس حالة ميخائيل كوهلوهاس وولعه الشديد بالبحث عن جياده المصادرة بدون وجه حق ، وديمترى كارامازوف والتدهور المستمر الذى تتخلله إلهاماته المفاجئة ، والمال الذى يجرى وراءه محاولا اقتراضه بأى ثمن . والمسيرة المتضاربة « ليوسف...ك » الذى يطارد محاميه وقضاته فى وقت واحد . إن العجز الذى يصاب به زينو فجأة ( ركبته التى تتصلب لأن صديقاً أعرج حدثه عن الأربع والحمسين عضلة التى تتحرك عند السير ) أو الألم الذى يعانيه فى جنبه ( لأن صديقاً آخر رسمه فى صورة كاريكاتورية وقد احترقت المظلة جنبه ) هذا الألم الذى يصاحبه بقية أيامه يشبه تماماً آلام القبطان آشاب ، الذى فقد ساقه فى معركة مع الحوت الأبيض ، أو آلام موللى الذى يزحف الشلل عليه ابتداء من القدم . إن زينو يعرف مقدماً كيف سيموت : سيبدأ الموت بغرغرينة فى الأطراف السفلى . ليس هذا فحسب بل المدينة نفسها ، ( هذه المدينة تريستا ، التى لم تكف إيطاليا عن المطالبة بها بالرغم من أنها لا تتحدث الإيطالية وإنما لهجة خليط من الألمانية والكرواتية ) تذكرنا ببراج الجرمانو - تشيكية التى عرفناها عند كافكا ودبلن الأنجلو - إيرلندية

التي عرفناها عند جويس : إنها أوطان هؤلاء الذين لا يحسون الاستقرار ، وهم يتحدثون بلغاتهم الأصلية . « إن الاعتراف المكتوب كاذب دائماً فنحن ( التريستيون ) نكذب في كل كلمة توسكانية فنطق بها » .

وبالإضافة إلى هذا فالمتحدث مصاب بالكذب والنية سيئة . فهو عندما يقدم نصه للمحلل النفساني يجد هذا الأخير أنه يحتوى على قدر طيب من الأكاذيب . وزينو نفسه يشير إلى بعضها . ولكن كيف يمكن هنا معالجة أى كذبة طالما كان كل حادث مصحوباً بتحليل طويل يسفهه وينكره ؟ . ذات يوم لم يستطع زينو أن يشوه أحد مواقفه بقدر كاف فأعلن أن الموقف « كان واضحاً حتى إننى لم أكن أفهم منه شيئاً » . حدث مرة أخرى بعد عملية جمع مظاهر وشواهد عقدة أوديب الكلاسيكية بإسقاطاتها العديدة ، أن دخل زينو في معركة حامية لأن الطبيب لم يستطع أن يتفادى معرفة أن زينو مصاب بعقدة أوديب ، وبعد ذلك أضاف عن قصد إلى افتراض أنه مريض بعقدة أوديب عدة عناصر أخرى مزيفة . وغير ذلك : إنه يتصرف بنفس الطريقة في علاقاته مع أصدقائه وأسرته فهو يقول دائماً : « لو أننى لم أشوه كل شيء لما كانت هناك ضرورة لأن أفتح فمى » ويكتشف زينو في النهاية أن تحليله يستطيع أن يحول الصحة إلى مرض ، وليس هذا هو المهم : عندئذ يقرر أنه من الضروري رعاية الصحة الطيبة كما يراعى المرض .

إن تلك الصحة الطيبة — أو السيئة — التي يريد رعايتها ومعالجتها — هذا الشعور الذي يشير إليه عنوان العمل — ينتهى زينو بأن يسميه « الحياة » التي « تختلف فقط عن الأمراض الأخرى بأنها مرض مميت » .

وتنفجر الحرب بين إيطاليا والنمسا . وعلى العكس تماماً مما يمكن أن نتوقع يدعى البطل أنه واجد توازنه النفسى في المعاملات التجارية الخجونة الناتجة عن اشتداد الأزمة « وينتهى الكتاب برقة أمل غريبة إذ يقول : ذات يوم سيأتى رجل « عادى ككل الرجال لكنه أكثر مرضاً بقليل » وسيضع في مركز الأرض قبلة ذات قوة لم تعرف من قبل . « وسيحدث انفجار لن يستطيع أحد أن يسمعه » .

عندئذ ستعود الأرض إلى الحالة السديمية وستستمر في دورتها في السماوات وقد تحررت من البشر - ستصير بلا أمراض ، وبلا طفيليات .

إنه زمن مريض ، ولغة مريضة ، ولبيدو مريض ، وسعى مريض ، وحياة مريضة . . وإدراك مريض . ولا يجب أن نرى هنا أى إشارة ، حتى ولو كانت عابرة جداً ، إلى حكاية الخطيئة الأولى أو أى نياح ميتافيزيقي . فالمشكلة ببساطة هى مشكلة الحياة اليومية والتجارب المباشرة مع العالم . وما يقوله لنا ايتالوسفيغو<sup>(١)</sup> هو أنه لا يوجد شىء طبيعى فى مجتمعنا الحديث ولا ضرورة لأن نقلق لهذا : يمكننا أن نكون سعداء تماماً وأن نتحدث ونضاجع ونقوم بأعمالنا ونحارب ونكتب الروايات ، لكن لا شىء من هذا سيحدث دون تفكير ، لا شىء سيحدث كما لو كنا نتنفس . إن كل فعل من أفعالنا ينعكس على ذاته ويمتلئ بالأسئلة . فى نظرنا تبدو حركة اليد البسيطة غريبة غير موفقة ، إن الكلمات التى نسمع أنفسنا عندما ننطقها ترن رنيناً كاذباً فور نطقنا لها ، إن زمن نفوسنا ليس زمن الساعات ، وكتابة الرواية بدورها لا يمكن أبداً أن تكون كتابة بريئة .

## الفصل السادس

### (١) جوبوسكى الحالم (١٩٥٣)

كان الإنسان يعرف نفسه بأنه نتاج هذا العالم . ثم أراد أن يصبح ضمير هذا العالم : وما ذلك إلا طريقة في الحلم بأنه يحسد خلاصه .

« ج . ب »

جوبوسكى سجين حجرته ، عاجز لا يتحرك وهو يكتب :  
« أنا هنا ، ولكن ليس بالطريقة التي أنت موجود بها : فقط لو كنت تستطيع أن ترى كيف تعمل عيناى . . . ظلى يدور حولى ، وأنت تدور حول ظلك » .

« من العسير أن أفهم الآخرين أننى لا أعيش مثلهم . إنهم في الفراغ كالسماك في الماء . أما أنا فلا . . أنا ثقب في قاع نهر » .

إن جوبوسكى وقد وجد نفسه في سن العشرين مبتوراً عن الحياة بسبب الجرح الذى أصيب به في الحرب ، وجعله مشلولاً إلى الأبد يفكر أولاً في الانتحار « لأنه يحب الحياة » ولكنه سرعان ما يدرك خطأه : فهو إذا كان قد فقد ساقيه فالحياة لا يمكن أن تفلت منه . بل أكثر من ذلك : إن عجزه الجسدى يعطيه قوة جديدة ليبنى العالم من حوله (وهى قوة كانت حركته الجسدية حتى تلك اللحظة قد حولتها عن طريقها الطبيعى أو قنعتها . وإذا كانت تلك الحياة التى يكونها قد بدت له في البداية كنتاج لعملية تعويض ، نتاج طيب بالنسبة له (ولكنه رغم كل شيء ثانوى جداً بالنسبة لمن يستطيع الاختيار) فهو يسلم الآن بأنها أضمن وأعمق حياة ، وربما الحياة الوحيدة التى يمكن أن تكون حقيقية . إنه يقول :

لو عاش كل الناس بلا حركة مثلى لخلقوا اسماً محملاً بالشك للإشارة للأحداث التى تدور حولهم لتحيط بهم وتغطيهم .



لو عاش الناس بلا حركة، ولو سلموا بأن يكونوا هذا «الثقب في قاع النهر» لوجدوا الماء يأتي إليهم من كل الجهات، ولرأوا كل التيارات تتكون بطريقة جديدة، بطريقة مفهومة أكثر. وعند ذلك يأخذ النهر معناه الحقيقي.

هذه التجربة الدرامية... بوسكى لم يقيم بها لنفسه وحده، وهو يبدو لنا كاتباً فريداً لا يمكن لأحد أن يحل محله ربما في خواطره اليومية أكثر منه في أعماله الروائية أو الشعرية الصرف، هذه الخواطر التي يحاول فيها بعناد أن يفهمنا موقفه. ذلك أن موقفه ليس إلا الصورة القاسية لصورة الخالق نفسه.

إن العالم المحسوس الذى يحيطه ليس إلا مادة يهبها خياله لينقذها من العدم تماماً كالحلم أو الذكرى. إنه مسجون في حجرته وهو محكوم عليه بعدم الحركة بسبب الرصاصة التي أصيب بها، ولكنه هو في نهاية الأمر الذى يعطى وجوداً عضوياً لسجنه. إنه هو الذى يُخرج من المصادفة والعدم تلك الرصاصة الضائعة التي حطمتها. هذا لا يعنى أنه ينفخ روحاً في ظواهر تتمتع بحياة مستقلة، فذلك خلق لولاه لما كان للمادة أى شكل، ويكتشف بوسكى في النهاية أنه هو الذى حكم على نفسه بهذا البتر.

ونستطيع متابعة هذا التطور من صفحة لأخرى في رواية «رفيق القمر

. « Le Meneur de Lune

» إن الحادثة التي تصيب إنساناً لا تمس منابع وجوده، إنما تميت عاداته. والإصابة الفيزيائية لا تفسد إلا ما هو على استعداد للفساد.

— وعلى هذا فبعد أن قذف بك في فراش العجز رأيت الحياة كلها تأتي إليك؟

— واحسرتاه، ما الذى جسده سوى الحادث الذى رحت ضحيته؟

ويقول بعد ذلك: «اجعل حياتك على صورة أحسن ما في ذاتك.

وإذا كانت حياتك تفرض عليك قانوناً لم تدركه أنت فلا تنفصل عنها بهذه

الحجة. فأنما، أنت وحياتك، نتاج نفس الإرادة» وفي صفحة أخرى يقول:

«إن ما يحدث لك ليس إلا ما أردت أنت...»

إن ذكريات الشباب هي أول ما يتشكل من جديد في زخارف وأحداث

تخلصت من الحالات التي تحيط بها . ومن الآن فصاعداً ستصبح هذه الذكريات ذات عجيبة أكثر صلابة . وليست التجربة بغير ذات بال ، بالعكس ، إذ ليست هذه الذكريات مجرد « ما كيت » توضيحي بسيط قد حل محل واقع معقد ، إنها بحق الماء والطوب اللذان « يشيدان هذا العمل ويكسيهما الصلابة » .

ذات مرة قالت له إحدى صديقات الطفولة : « أمر غريب ، كأن القرية التي عشنا فيها تقع على عمق مائة قدم من سطح الأرض وكأنك تغوص فيها عندما نعتقد أننا نراك » .

لكن بوسكى لا ينخدع بهذا ، فهو يعرف تماماً أنه « يخفى بين ذكرياته تجربة خفية عميقة » : إذ ليست المشكلة هي الهبوط إلى القرية المدفونة ، وإنما المشكلة أن يعيد بناءها ، أو أن يهبها الحياة لأول مرة ، ذلك أن الحديقة والبيت الصغير الكائن على حافة النهر ونخط السكة الحديد الكائن عند أقدامه كل هذا لم يكن له وجود من قبل . إن المشاهدين غير المنتبهين هم وحدهم الذين يخلطون هذه الأشياء بفتات الذكريات التي أفسدها الزمن وبعد الشقة ، هذه الفتات التي يفترض أن تلك البناءات مرتبطة بها . أما هو فيعرف أن بريق هذه الأشياء الصغيرة ، أي ما تتسم به من وضوح وكثافة لا يقبلان التغير ، هو بريق ووضوح عالم جديد سيمتلكه هو إلى الأبد . إن جليد هذا العصر الآخر لن ينصهر عند أول شعاع شمس .

« في محاولاتي لاستعادة ذكريات مارسيلين أو القرية التي كبرت بها أحس بالذكري تعود إلى وكأنها غفران أو تسامح يوهب لي بتراخ متزايد . بل كلما تقدمت في هذه العملية أحسست أن لا شيء فيها أكثر خيالية وملاءمة لي من تقريرى إسناد هذه الأشياء إلى ذاكرتى ، »

« إن تجربة السجن هي التي علمتني ، فعندما كنت حراً كنت أخلق الامتداد الذي كنت أعتقد أنني أتنقل في داخله كشيء . أما في السجن ، وأنا ساكن تماماً ، فقد أدركت أن نبضات قلبي كانت تخلق بلا انقطاع الفراغ

الذى كثيراً ما كنت أعتقد أنني أرى فيه ديكور طفولتي الجامد . ولو كنت قد احتفظت بساقى لحركت من بعيد ذلك المنحدر الذى تكسوه الأشجار فى نزهة على الأقدام ولأذبت فى مجهود السير ذلك الإحساس الذى يوزع دمي ، صوره البارزة على هذا الامتداد الطيع لمرى بصرى . أما الآن فإننى أدرك جيداً تلك العملية التى تظل غير تامة . فباعتقادي أنى أعيش ثانية تلك الذكريات أستطيع أن أخلق على النموذج الذى عرفته فيما مضى منظراً ليس فى حوزتى الوسائل التى تمكننى من التسلل إلى داخله ، ولكن فى استطاعتي أن أمطر عليه الزمن دافعاً فى بعض الأحيان بصفحة بيضاء عبر الخيوط المألوفة لهذه العملية السحرية .

إن الاكتشاف خطير حقاً . إنه يشير إلى ارتفاع الفن وتسمنه العرش بتحرير الأدب من فكرة النقل والشهادة . إن التحقيق الصحفى يتطلب من الكاتب الجهد انتقالاً فيزيقيّاً حيث المهم متحلل دائماً ، قليلاً أو كثيراً ، فى « مجهود السر والانتقال » ، أما الخلق بحسب تعريفه هنا فهو على العكس من التحقيق الصحفى جزء لا ينفصل عن السجن .

ذلك السجن الذى يزخره الخيال الشعبى ، بأمثلة عديدة مثل الشاعر فى برجه العاجى ، والماركيز دى ساد فى زنزانته ، ومارسيل بروسى فى حجراته المبطنة بالفلين . وكثيراً ما أرادوا تحديد هذا السجن بصفة معينة من الوحدة كانت تفهم دائماً على أنها وحدة فى مواجهة البشر . غير أننا يجب أن نرى فى هذا السجن شيئاً ، أكثر من مجرد الوحدة ، بل يجب أن نرى شيئاً مختلفاً تماماً بالنسبة لمفهومها : إننا نرى فى هذه الوحدة ليس فقط انعزالاً خطيراً فى أهميته ، يبعد بطريقة جذرية كل الأشياء والزخارف بل يجب أن نرى أيضاً ذلك البعد الحديد الذى نتج عن تحريم الاقتراب من هذه الأشياء وتلك الزخارف . ذلك ما تشير إليه بطريقة محددة الحملة الأخيرة فى نهاية فقرة بوسكى السالفة — حيث يقول : « مشهد ليس فى حوزتى الوسائل التى تمكننى من التسلل إلى داخله ، ولكن فى استطاعتي أن أمطر عليه الزمن » إن الظاهرتين هنا ( ظاهرة شلل الخالق وحياة الخلق ) ليستا موضوعتين كل إلى جانب الأخرى وإنما ترتبطان بعلاقة سببية قوية . وكأن

المقدرة على إعطاء الحياة ، على عكس ما نعتقد ، لا يمكن أن تسير بغير شيء من العجز عن الحياة . عجز يثور ضده الذين أصيبوا به رغم أنهم لا يكفون عن تمنى نهاية قاطعة لمصيرهم ، الموت هو نهايتها والسخرية منها أكثر صورها كمالاً . وفي هذا يقول : « لو كان باستطاعتنا فقط أن يكون لنا جذور . فقط لو كان وجودى كثبات المكان مثل الوجود existence الذى تتميز به الشجرة . أو لو كان مثل وجود روحى : محو تام لكل الأماكن . لكنى كهذا العابر الذى يسير هناك ، انظر إليه وهو يسير ، كأنه يحى وراء سارة . إنه نفسه كما أن الريشة التى تطير عصفور » .

هناك أيضاً النوم المزيف فى الحلم هذا الذى يعطينا من « الحالة المثالية » "état-idéal" « صورة تقريبية أقل إثارة للخوف » - وهى صورة مؤقتة وقابلة للانقلاب على أى حال - وأكثر فعالية فى نفس الوقت . إن بوسكى ، ككثير من أصدقائه السرياليين ، يسجل أحلامه بدقة ، إنه « يحب وحدة الحلم العظيمة » ويخاف « القلق الذى يحبسه فى لحظة الصحو » . وهو « قلق نموذجى يتسلل إلى دخائنا لدرجة القرف من كل الفراغ الذى نفقده » . وإذن فسرعان ما ينتهى إلى أن يختلق أحلامه بنفسه ، ويحاول أن « يدخل مرفوع الرأس إلى هذا العالم الذى يقولون إنه خيالى » . يغمض عينيه الجامدتين نصف إغماضة ويحس حوله بالامتداد يتحول إلى شيء آخر .

« كل البيت يتحول ويبدو أنه يكبر ويصمت ويبنى فوق وحدة ينمو فيها صمت الفراغ ويتزايد ويثير عظمة وهديرًا يشبهان عظمة وهدير البحر . ثم تأتى كلمة عابرة على شففى وتكمل انبهارى برؤيا ذلك البناء الضخم الذى فتح فجأة على اللامرئى والعدم لأنها كلمة : تغيب "absence" » .

ولكن بوسكى يكشف لنا سر عالم الحلم ، هذا الذى أتاح التخريف والشطح الشعري لكثير من الكتاب والفنانين التشكيليين . إنه سر شديد البساطة ويوضح فى نفس الوقت العلاقات اللغزية التى تربط الحياة اليومية بما يجب أن

يكون عليه الفن . ولندكر هنا فقرة أخرى من فقرات بوسكى فهى خير من محاولتنا للشرح التى قد تتسم بعدم الدقة .

« إن الحلم أكثر واقعية من الحياة الواعية لأن الشئ فى الحلم لا يهمل أبداً : فمثلاً نجد أن المسدس وعقرب الساعة والبندول يلخصون أحداثاً لولاً هذه الأشياء لما كانت هى . إن الحادثة والشئ فى الحلم يتناوبان نفس المكان وبمنتهى الدقة . تماماً كما يحدث فى تلك الجرائم الكاملة المحكمة التى نرى فيها ، على سبيل المثال ، حجرة بفندق تحكى كل الجريمة التى لا يستطيع خيال رجل البوليس أن يعيد خلقها فور رؤيته لهذه الحجرة . إننا نحس ونحن نقرأ الرواية البوليسية أو صفحات ريمون روسل برعشة الإنسان وقد دخل إلى أدق وظائفه وأكثرها ضرورة من خلال العلاقات الوهمية المعقدة » .

إنه إذن ، فيما يبدو ، عالم ذو دلالات ، يعود فيه العبث والوهم إلى مكانهما الصحيح ، مكان الأمارات والدلالات التى لم تفسر بعد - كتلك - التى تتحول شيئاً فشيئاً بين يدي رجل البوليس الذى يفحص « حجرة الفندق » إلى آثار - القاتل - وبالإضافة إلى هذا فإن كل شئ فى عالم الحلم مكشوف و « موضوع objective » سواء فى شكل مادة ملموسة ( كأدوات الجريمة - فى الرواية البوليسية ) أو آثار أكثر ميوعة من الناحية النظرية . إن الكلمات والجمل على سبيل المثال تتحول فى عالم الحلم إلى أشياء تتيح أشكالها فيما بعد نفس الأبحاث والتحليلات ولا شك أن كلا منا قد عرف - حتى وإن لم نعط لهذا أهمية كبيرة - تلك الدقة غير الطبيعية التى يظهر بها ، حتى فى أكثر الأحلام غموضاً ، تمعد أو قطعة حجر أو يد أو سقوط قطعة حجر ( ذلك الوضوح يشير فى النفس إحساساً غريباً بأن هذه الأشياء ستتكرر كلما أردنا هذا وكأن قطعة الحجر هذه أو ذلك الشئ الذى انفصل عن أساسه قد جعل نفسه فى حالة سقوط مستمرة ) وأيضاً وبنفس الطريقة نحس بالوضوح الشديد لكلمتين أو أكثر ( دون أن نعرف من نطقهما ) نحس بصورتها واضحتين شديقتي الوضوح وكأنهما قد حفرتا على لافتة عند ملتقى طريقتين .

لكننا سرعان ما ندرك عدم أهمية المعنى المتفق عليه لهذه الكلمات ، تماماً كأدوات الجريمة وما تقصه هذه الأدوات عن الجريمة . إن هذه المعاني ليست في الحقيقة سوى نتاج ثانوي للأشياء نفسها ، هذه الأشياء التي تظل دائماً ضرورية ولا يمكن لشيء آخر أن يحل محلها . إن الأشياء تفرض نفسها بوضوح لا يتعلق بالمعاني التي تكتشف فيها بعد ذلك . إن حضور الأشياء وحده يكفي لإقناعنا وإرضائنا تماماً .

ليس مدهشاً ، والحال هذه ، أن علماً في مثل هذا الكمال ( أعني علماً منتهياً وليس مبسطاً وذا طريق واحد . وإنما عالم فيه كل شيء بلا شوائب حتى الغموض ) عالم لا يعد بشيء بعده وإنما يخلص الإنسان من هذا الحنين الغامض نحو المجهول ، أقول ليس مدهشاً أن علماً مثل هذا يجذبنا إليه بتلك القوة . إن التعبير الشعبي يقول « يهرب » في الأحلام . ولكن المشكلة هنا شيء مختلف تماماً . إن مفاتيح هذا العالم في أيدينا ، ونحن نفهم في نفس الوقت أن الحلم الذي يحدثنا بوسكى عنه ليس حلم لياalina المضطربة . ولو كان يكفي أن نغمض أعيننا لندرك الحدود الحقيقية لحياتنا لكان الأمر مفرط السهولة . إن الفارق الضروري بين الاثنين غير مريح تماماً حتى نستثيره ؛ ولهذا فلا شك أن من الأجدي ألا ننام . إن حلم اليقظة ، كما نشعر ، يمكن أن يكون الفن ، الفن الذي يسلم النوم أحياناً نتفا منه ، ولكنها لا يمكن أن تنتظم في الفن إلا بفضل النشاط الواعي . وكما أن الذكرى هي الشهادة بالحضور في مكان آخر alibi فإن الأحداث والمناظر الوهمية ليست إلا وسيلة للدخول إلى عدم شفافية الظواهر التي تحاصرنا من كل جانب والتي كثيراً ما نتوه بسبب إلحاحها وضغطها علينا . مرة أخرى نقول إن ما يجب أن نتلافاه هو « مجهود الصعود » الذي تحدث بوسكى عنه في البداية . أما بالنسبة للذين يتمتعون بأجسام طيبة ، هؤلاء الذين يسلمون قياد أنفسهم لأجسادهم ، أي أولئك الذين يتحللون من يوم لآخر بتأثير ألعاب الحركة والعضلات ، نقول إن المستحسن ألا يستسلموا للرؤى السوداوية . إن الحلم كلمة طيبة لتفسير ما يحدث في مخيلة الإنسان وقد كف عن الحركة بتأثير

النوم . هذه الكأمة المليئة بعديد من المعانى الضمنية غير المستحسنة تخدم رجال الأعمال فى أن يحتفظوا بصحتهم المعنوية . ومع ذلك فإن جوبوسكى يحس أن هناك بالرغم من كل شىء أنخوة له بين رفاقه السابقين ( الذين انفصل عن حياتهم نتيجة ما حدث له )<sup>(١)</sup> .

كتب بوسكى : « إنى أؤيد الرجل الذى يحكى لنفسه أنه قد حلم بنفس المسيرة التى يؤديها وهو ذاهب إلى عمله . أما أنا ، الذى لا أتحرك فى يقظتى أكثر مما أتحرك فى نومى ، كيف لى يا أصدقائى أن أستخدم نفس وسائلكم فى التفريق بين الحالتين » ( الحلم واليقظة ) .

وإذن ، فربما كان الحلم ذا عون أكبر لهؤلاء الأصدقاء أيضاً . . . هؤلاء الذين يستطيعون الوقوف على أقدامهم ، هؤلاء الذين يستطيعون السير لو عرفوا كيف يفيدون من رؤية هذا « الساكن » الممنوحة لهم . قصارى الأمر أن الحلم سيخدمهم كما سيخدمه فهمته عند الاثنين واحدة فهو يفسر نفس العالم أو بالأحرى يخلقه . يقول بوسكى : « إن النظر إلى أحلامى يصبح لعبة عبثية لو لم أكن أتابع على الأشياء اليومية الانطباعات التى أعطتها لى » .

وعلى أى حال « فلا شىء يميز الحلم عن العلم : إن الأشياء فى الحلم لا تختلف كثيراً عما هى عليه فى حالة اليقظة » . إننا فقط نراها أوضح لأن الإضافة « تسقط من أعلى » .

ها نحن بلا مرأى نعود إلى الأرض : إنها « الأشياء اليومية » تلك التى يجب أن نجتمعها . إن وضوحها المثير للإعجاب الذى أحسنا به للحظة هو فى الواقع وضوحها هى . . . على الأقل يجب أن يكون هكذا . وهى تسألنا العون حتى تكتسب صفة الوضوح هذه .

« لا تحالك الواقع وإنما اشترك معه . ضع أفكارك ومواهبك التعبيرية فى خدمة الأيام والأحداث التى تبرز الأشياء . اربط نفسك بوجود الأشياء

وإذا لم تكن أنت ما تفتقده هذه الأشياء فأنت لا شيء . إنك بهذا ترى ما هو كائن بما أحسست أنت .

إن الحلم ليس إلا هذا الشعور المبهم بما سيكون عليه عالم الواقع عندما تعطى روحنا الشكل النهائي للمادة أو الشيء . ولكن للأسف . . هذه الشذرات المدركة بطريقة مبهم لا تكفى لإقناع الإنسان بالضرورة التي يجد نفسه فيها لازماً للأشياء . حتى إنه يفضل في معظم الأحيان ، سواء كان هذا بسبب الاستخفاف أو الافتقار إلى الخيال ، أن يتجاهل الاكتشافات الجزئية التي شهدناها . إن موقفه في العالم يزيد من عماه .

« إن غثاثة العالم ترجع إلى عدم كمال الرؤيا عندنا وإلى عدم كفاءتنا على الانتباه . إن رؤيانا للأحداث دائماً غامضة ضبابية تشبه ذلك المنظور الذي تحفره مصابيح سيارة تسير ليلاً . فهو منظور غير كامل إلى حد أن السائق يضطر دائماً وبلا توقف إلى تفسير وشرح العلامات التي يلمحها . إننا لا نستطيع رؤية الطريق في الليل إلا إذا انتزعنا أنفسنا مما نرى منه » .

أما ما هو أخطر من « عدم القدرة على تفسير الإشارات » فهو حالة الافتقار إلى الإرادة التي تحصرنا فيها هذه الضرورة . إننا إذا كنا لا نستطيع فذلك لأننا أساساً لا نريد . إن عدم كمال الظواهر التي تكون عالمنا تذهلنا ، ولكننا نقنع أنفسنا دائماً بأن هذه أشياء لا تخصنا ، وبالإضافة إلى مسئوليتنا في الغموض فإننا نترك عن إرادة لقوة عليا مشكلة تكملة هذا العمل وإنهائه وكأن ظرف أننا بشر ذريعة طيبة لاستسلامنا .

إن الفكر ، وقد تكيف بالحياة التي يعكس كل أحداثها ، يكف عن تحصيل عناصر الحياة وجمعها في كل واحد . إننا لا نرى إلا الحدث في الحدث ونرفض أن نرى فيه قصة حياة محكوم عليها بالفناء .

« إن فكرنا يرفض أن يكون فكر حياتنا . إننا ننظر للأشياء وهي تمر أمامنا لننسى أنها تنظر إلينا ونحن نموت » .

إن بوسكى ، في مواجهة هذا الاستسلام غير المقبول يبسط نوعاً من التبشير



العنيد تظهر عناصره الجوهرية في كل أعماله . إن المادة الحقيقية ، كما يقول ما زالت غير مرئية : « إن ما كنت تسميه هكذا ليس حتى صورة للمادة الحقيقية . ذلك أن المادة الحقيقية مغطاة دائماً . يجب على روحك أن تختلط بها حتى تربك إياها » . أيضاً فإن الزمان والمكان هما من عمل الإنسان أو على الأقل سيصيران هكذا . وما يجب علينا أن ننقذه ليس أنفسنا وإنما « الأرض والأحجار والرماد » . إن واجبك هو إنقاذ المكان والزمان ، الحقيقة . أن إرادة أن يكون المرء هذا المنقذ تحتوى على كثير من الكبرياء والمهانة في نفس الوقت ذلك أن الإنسان يختفى تماماً في هذه العملية ليدع المكان لعملية خلق معقدة هي وحدها التي تستطيع أن تكون . ولكن لأن الإنسان متكبر أحرق فإنه يريد أولاً أن « يكون » وذلك هو بالضبط ما يخلق عدمه « أنت لست كائناً » بل ولا حتى ملعوناً . فليست اللعنة إلا مكان حريرتك البشعة الحقيرة » .

إن أكبر ميزة في نفس الإنسان هي فقط مقدرة ( وبالمعنى الأخلاقي تصبح هذه المقدرة واجباً ) إدراك وخلق شكل يستطيع أن يعطى الوحدة "unité" للعالم وأن يسمو به « إلى درجة أن يشابهنا » . سيكون هذا هو التتويج الحقيقي للإنسان ، هذا الإنسان « الذي سيأتى » .

إن الإنسان — النجم — هو ذلك الذي يجب أن يأتى .

إن الأحداث عسيرة على إدراك الإنسان ولا يستطيع الدخول إليها بسهولة ولكننا مع ذلك نستطيع شيئاً فشيئاً أن نرى فيها رسم حياتنا . وقد تحدث بوسكى عن حياته ، حياته التي يبدو أن مصيراً عابراً قد حطم وجودها فقال : « ليس فيها حدث واحد يقع دون أن يكون صفة من روحى » . ويقول أيضاً : « إننى ذات موضوع إرادتى في وقت واحد » . الإنسان يوجد باشتراكه في الأحداث وبطريقته في إتمام الحدث الذي كان الإنسان يصبح عليه عبر هذه الأحداث : من إذن أفضل من مشوه الحرب هذا المقيّد إلى سريرته منذ عشرين عاماً ، من أفضل منه يستطيع أن يعلمنا هذا وبتلك الطريقة المؤثرة والواضحة في نفس الوقت ؟

لا يكتفى أن نمتلك المصادفة . فن المصادفات ما هو أكثر تقنعاً وتخفياً

نحو رواية جديدة

من الأحداث التي تبدو عبثية للوهلة الأولى وعلى سبيل المثال تلك التي تبدو في إطار من النظام مصطنع ولكنه مطمئن ويقوم مقام معنى هذه الأحداث . هذا النوع من الأحداث يمر دون أن يشير أى انتباه وننسى أننا يجب أن نحذره فيخنفنا تماماً .

إن أكثر الأحداث بساطة وأحسنها ارتباطاً بمسبباتها يبدو خاضعاً لعلاقات تحتية تبدو بدورها وكأن نفوسنا هي التي قدمت معالمها الرئيسية، إن هذه الأحداث بتخللها في عالم خامد ، تساند وتؤيد ولو لفترة قصيرة جداً آمالاً كنا نعقدّها عليها ويكاد المرء أن يقول إن هذه الأحداث قد تلاقت وهي تبحث عنا وإنها برغم خضوعها للقوانين الفيزيائية قد انتظمت بعيداً وخارجاً عنا على شكل أحلام . بل لقد يبدو أنها ذكريات مرت بنا أو أحداث غير منتظرة .

ولاشك أن أهم الانتصارات التي أتت بها السريالية هو أنها، بفضل البحث المستمر، قد أعادت للمعجزات الواضحة التي تلقى بالشك الجارف على الرؤيا الشائعة عن الواقع ، كل قيمتها وثقلها : هذه المعجزات الواضحة ذات الشواهد الجلية التي تتميز بطبيعة غير معروفة ، ومن خلال اختفائها دون هوادة سندخل إلى قلعة كل لحظة ، غير أنه من العبث أن نستهلك قوانا في التقريب عنوة بين مكواة وياقة منشاة، إن استحالة أن نجد الوهم حتى في أكثر العلاقات عرضيه تعفيننا من هذه اللعبة، إن العالم اليومي يهبنا ثراء يكفيننا لأن نظل بمعزل عن الضرائب الوهمية . إن أكثر الظواهر عادية ستصبح في نهاية الأمر الأكثر إثارة للعجب . يجب أيضاً أن نحذر الكنايات والتراكيب الرمزية (وهذه فكرة عزيزة على أصدقاء بريتون) إن كل شيء وكل حدث وكل شكل هو في الحقيقة رمز نفسه : « لا تقل صليب من الخشب أو علامة الصليب فذلك معناه أن هناك رمزاً غير واقع وشيئاً له دلالة يمكن أن يكون واقعياً . إن الاثنين في وقت واحد واقع ورمز » .

إن عالم بوسكى — عالمنا — هو عالم من الرموز والعلامات . كل شيء فيه رمز ، ولكنه ليس رمزاً لشيء آخر موضوع بعيداً عن متناولنا وإنما رمز نفسه ،

رمز لهذا الواقع الذى لا يسألنا إلا أن نكتشفه .

ونحن نمتلك ، للقيام بهذه العملية ، سلاحاً فريداً هو جسم الكلام والكتابة ، أعنى اللغة Le Langage لكن كلمة سلاح لا تنفع تماماً للتعريف بما يبدو لنا هدفاً ووسيلة فى الوقت نفسه . ذلك أن اللغة علامات ( أو رموز بالمعنى الرياضى ) وهى تمثيل لكل الرموز ، وعلى هذا فلن تكون لها دلالات خارجة عنها تماماً . فلا شىء فى النهاية يمكن أن يكون خارجها .

إن اللغة ليست محتواة فى الشعور ، وإنما هى التى تحتوى الشعور . وتجربة اللغة تضم كل التجارب الأخرى — مثلاً عندما أكتب لامرأة « سأخذك بين ذراعى » فإننى لا أمسك سوى شبحها .

حتى أنه يمكن ألا يكون هناك شىء خارج اللغة ، إن العالم « يتكون فينا » ويكتمل بالكلمة ، ذلك أن الكلمة حقيقة ، إنها حقيقة عندما تخرج بعظمة الإنسان من فعل تسمية الشىء

« إن الكتابة هى أن نهب واقعنا للحقيقة التى نستمع منها واقعنا حتى نصبح من جديد فى قلبها خفافاً كالأحلام .

لتكن لدينا الشجاعة على أن نتفق على أن هذا الإنسان غير موجود إلا خارج نفسه وهو ليس إلا سالب الوجود ، والتقدم المرموق له هو أن يحمى نفسه تماماً . إن هذه الفكرة المناقضة لما هو شائع مثيرة للاهتمام حقاً . هل علينا أن نغزو وجودنا وننتصر عليه ؟ صراحة أنا أعتمد فى هذا فنحن « الموجود » فى حالة الزوال ، نحن فى حالة الكائن المنفى ، نحن بعيدون تماماً عن الحياة ، بل أكثر بعداً عنها من البرد الميت الذى يتمتع مع ذلك بامتياز تنقية الجو وإعطاء الوضوح والصلابة لكتلة من الماء . لقد فهمت . أريد الآن أن أجمع وأحصي عدى فى ظل واقع جدير بالنور . أريد أن أصنع بيدي شيئاً يمحو كل آثارى .

هذا نص « مأسك وغير قابل لإرجاعه لشىء آخر أو لتفسيره به » نص على درجة من الكمال حتى ليبدو وكأنه لم تمسه يد ، شىء غاية فى الكمال حتى أنه يستطيع أن يمحو كل آثارنا . . ألا نرى فى هذا مطمع كل كاتب ؟

لا شك أن عمل جوبوسكى سيبقى دائماً عملاً ذا قيمة كبيرة بالنسبة لنا؛ ذلك بسبب تلك الفكرة الثابتة إلى كونها عن الخلق الأدبى أو الفنى بشكل عام . وبسبب هذه الفكرة يجب علينا ألا نقف كثيراً عند تلك الصفحات التى قد تحتوى على كلمات تثير الضيق « الزوال والإنسان فى المنفى » والتى تبدو وكأنها تقترب من الحديث عن الخطيئة الأولى . ومع ذلك فحتى إن لم نلق كثير انتباه لكثرة استخدامه لكلمة « روح » - حيث كان يجب أن يستخدم « خيال » فإننا لا نستطيع أن نخفى امتعاضنا أمام هذا التصرف ( الإلحادى بالرغم من كل شيء ) الذى يسود أعمال جوبوسكى . إن الأكثر خطورة من تلك المفردات الغامضة ( روح « وخلاص » إلخ ) هو محاولة الامتلاك الشاملة للكون التى تقوم بها النفس البشرية فى أعمال بوسكى . ذلك أن فكرة الكلية تقود دائماً سواء بطريق مباشر أو غير مباشر إلى الفكرة المطلقة أى العليا أى فكرة الله .

ومع ذلك فالإنسان نفسه هنا هو الذى يجب أن « يعطى الوحدة للعالم وأن يرفعه إلى مستوى مشابهة الإنسان » . وما نأسف له حقاً هو أن ليس هناك ( من أعمال بوسكى ) ما يحدد أن تلك العملية ستظل دائماً متعاقبة بالإنسان، وأنها تهم الإنسان وحده فقط ، وأن الإنسان لن يصل إلى جوهر الأشياء ، وأن الخلق فى النهاية ، ذلك الذى يدعوننا إلى أدائه ، عملية يجب أن نبدأها كل مرة بأنفسنا أولاً ثم يكملها الذين سيأتون بعدنا .

هنا فقط يأخذ اختراع العالم معناه الحقيقى - اختراع دائم لا يتعلق بالفنانين وحدهم وإنما بكل الناس . إن خيالنا هو القوة المكونة لحياتنا . ولعلنا نحن - ذلك فى كل شيء : فى الحلم والذكرى والنظرة . على كل إنسان بدوره أن يعيد اختراع الأشياء التى تحيط به فالأشياء الحقيقية الواضحة ، الصلبة ، اللامعة هى أشياء عالم الواقع . إنها لا ترجعنا لأى عالم آخر ، إنها ليست دلالات إلا على أنفسها . إن الاتصال الوحيد بها الذى يستطيع الإنسان أن يمارسه معها هو أن يتخيلها .

## الفصل السابع

### صمويل بيكيت أو الحضور على المسرح ١٩٥٣ - ١٩٥٧

يقول هيدجر : ظرف الإنسان هو أن يكون هنا . . وربما كان المسرح هو أكثر الوسائل التي تستطيع أن تمثل هذا الموقف وبطريقة طبيعية. ف شخصية المسرح تكون أولاً على خشبة المسرح . إذن ف صفتها الأولى هي أنها هنا ( حاضرة ) .  
إن مواجهة صمويل بيكيت لتلك الضرورة تمثل في المقام الأول أهمية فريدة .  
فبعد قصصه العديدة سنستطيع أخيراً رؤية إنسان بيكيت . سنستطيع رؤية الإنسان ذلك أن بيكيت القصاص لم يكن يفعل سوى أن يقلل من صفحة لأخرى إمكانيات الإمساك به لأنه لم يكن يكف عن إجهاد نفسه في بحثه القصصي .

إن مورفي وموللي ومالون وماهود وورم ، كل هذه الشخصيات ليست إلا بطلاً واحداً في كتب بيكيت وهذا الشخص يتناقض ويتحالف من كتاب لآخر ، وبسرعة مطردة : هو في البداية عاجز لكنه يستطيع التنقل على دراجة ، لكنه سرعان ما يفقد استعمال أطرافه واحداً بعد الآخر . بعد ذلك لا يستطيع حتى الزحف . فيجد نفسه محبوساً في حجرة .

وهنا تبدأ حواسه في التخلي عنه شيئاً فشيئاً . إن الحجرة بتناقضها المطرد تتحول إلى صفحة بسيطة تحتوى على جذع متعفن أخرس بالطبع ينجز تحلله التام ، وأخيراً لا يتبقى إلا هذا : «شكل البيضة وما بداخلها من المادة اللزجة » . لكن الشكل أيضاً وتلك المادة سرعان ما يصبحان محلاً للنفي والإنكار وذلك بسبب تفصيل عبثي جسمي دقيق : هو أن للشخصية عضلات ، وهو الأمر المستحيل ،

ذلك أنه لا يمكن أن يكون في البيضة عضلات « وهكذا مرة أخرى يحذرنا الكاتب من أن « الإنسان ليس هذا أيضاً » .

وعلى هذا فإن كل المخلوقات التي انسابت أمامنا لم تفعل شيئاً سوى أن ضحكنا منا . لقد احتلت كل كلمات الرواية بدلاً من أن يحتلها ذلك الكائن غير المحدد والذي يرفض دائماً أن يظهر فيها ، ذلك الإنسان الذي لا يستطيع أن يستجمع ويمسك في يده بوجوده ، هذا الذي لا يستطيع أبداً أن يكون حاضراً .

أما الآن فنحن في المسرح . وها هو ذا الستار يرتفع . لا يمثل الديكور شيئاً أو بالتقريب هكذا . هل يمكن أن نقول إنه يمثل طريقاً ؟ لنقل بطريقة أعم إنه يمثل مكاناً خارجياً . إن التفصيل الوحيد الكائن على خشبة المسرح والذي يمكن ملاحظته هو شجرة عجفاء ، بل شجيرة وبلا أى أوراق ، ولنقل إنها هيكل شجيرة .

على خشبة المسرح رجالان غير محددى السن والوضع الاجتماعي ، بلا بيت أيضاً أى « جربوعان » ومن الناحية الفيزيائية فإنهما يبدوان في حالة سليمة . يخلع الأول نعليه أما الثاني فيتحدث عن الأناجيل . يأكلان جزرة وليس لديهما شيء يقال ، وهما يتحدثان كل إلى الآخر باستخدام تصغير اسمين يبدوان عائدتين إلى أى اسمين وهما جوجو وديدى .

ينظران يمينا ويساراً ويتظاهران بالسير والافتراق ولكنهما يعودان دائماً كل إلى جانب الآخر في وسط المسرح . إنهما لا يستطيعان الذهاب إلى مكان آخر إنهما ينتظران شخصاً يدعى جودو لا نعرف عنه شيئاً إلا أنه لن يأتي ، ذلك على الأقل كل ما يبدو واضحاً في البداية .

ولا أحد يدهش عندما يصل صبي صغير ( يعتقد ديدى أنه قد رآه البارحة ) ويعلن لهم تلك الرسالة : « السيد جودو لن يأتي اليوم وسيأتي غداً بكل تأكيد » وبعد ذلك يتناقص النور بسرعة شديدة . نحن الآن في الليل . ويقرر المتشردان الرحيل ليعودا غداً . لكنهما لا يتحركان ويسدل الستار .

قبل ذلك ظهر شخصان آخران ليشيعا بعض التسلية . أولهما بوزو وهو الشكل المرح ويمسك بحبل قيد فيه خادمه لوكى وهو الشكل الحزين المأساوى وقد جلس لوكى على كرسي خفيف ، وأكل فخذ فرخة ، ثم دخن غليونه ، ثم قام بوصف لغروب الشمس فيه كثير من المبالغة والحطابية . أما لوكى فقد انصاع لأمر سيده وقفز عدة قفزات معناها رقص ، ثم شرع بعد ذلك وبسرعة شديدة فى خطبة غير مفهومة مليئة بالثأآت واللعنات المهلهلة .

ذلك هو الفصل الأول .

الفصل الثانى هو اليوم التالى . لكن أهو حقاً اليوم التالى ؟ أم بعد ذلك ؟ أم قبل ذلك ؟ على أى حال فالديكور لم يتغير باستثناء تفصيل صغير وهو أن للشجيرة الآن ثلاث أوراق .

ينشد ديدى أغنية عن الموضوع الآتى : سرق كلب قطعة من سجق فقتلوه ودفنوه وعلى قبره كتبوا « سرق كلب قطعة سجق » . . . . ويغنيها بحسب السرعات المطلوبة ، ويضع جوجو نعليه ويأكل حزمة فجمل . . إلخ . . . وهو لا يذكر أنه جاء إلى هذا المكان من قبل .

ويعود بوزو ولوكى : الأول كفيف ، والثانى أخرس . وبوزو لا يذكر شيئاً . ويعود نفس الولد الصغير ليعلن نفس الرسالة : السيد جودو لن يحضر اليوم ، سيأتى غداً .

لا . إن الطفل لا يعرف هذين المتشردين . لم يكن قد رآهما فى أى مكان من قبل .

مرة أخرى يعود الليل . ويحاول جوجو وديدى أن يشنقا أنفسهما . فربما كانت فروع الشجيرة صلبة تحتملها - ولكنهما للأسف لا يمتلكان حبالا . . . فيقرران الرحيل ليعودا غداً ولكنهما لا يتحركان ويسدل الستار .

هذا اسمه « فى انتظار جودو » ويستغرق العرض حوالى ثلاث ساعات . ومن وجهة النظر هذه وحدها يمكننا أن نجد ما يثير الدهول والإعجاب فبالرغم من أنها تستغرق ثلاث ساعات إلا أنها متماسكة تماماً وبلا ثغرات فى حين

أنها لم تصنع إلا من فراغ وبلا تطور حتى ليبدو أن لا سبب هناك لأن تستمر أو أن تنتهى ومع ذلك فالمتفرج يتابعها من البداية حتى النهاية . وربما فقد فى بعض الأحيان سعة الصدر ولكنه يظل دائماً متعلقاً بهذين الكائنين اللذين لا يفعلان شيئاً ولا يتحدثان تقريباً ولا صنعة لهما إلا أنهما حاضران .

ومن العرض الأول استرعى الطابع الجماهيرى للمسرحية انتباه النقد شبه الإجماعى .

والحقيقة أن المسرحية لا يمكن وضعها تحت عنوان « المسرح المعمل » إنها مسرح فقط ولكنه مسرح يستطيع الجميع مشاهدته ، ويستطيع كل إنسان أن يخرج منه بما يعجبه .

أهذا يعنى أن ليس هناك من ينخدع ؟ طبعاً لا . إن الخداع فى كل لحظة تماماً كما يُخدع كل امرئ ببؤسه الشخصى . وعلى الرغم من أن هناك شروحات كثيرة قد تهمس فى آذاننا من هنا أو هناك إلا أنها كلها عديمة الجدوى .

يقولون مثلاً إن جودو هو الله : ألا ترى أصل اسم الله الذى استعاره المؤلف من لغته الأم ( وهى الإنجليزية ) وفى النهاية لم لا ؟ يقولون أيضاً إن جودو ( ولهم أن يقولوا كيف شاءوا ) هو المثال الدنيوى لنظام اجتماعى أحسن . ألا يأمل الإنسان فى العيش والكساء مثلما يأمل أن يعيش فى أمان وبلا مصائب ؟ وهذا البوزو الذى هو ليس جودو ، أليس هو الذى يستعبد الفكر ؟ يقولون أيضاً إن جودو هو الموت ؟ فهم سيشنقون أنفسهم إذا لم يأت غداً وحده . ويقولون جودو هو الصمت ويجب أن نتحدث أثناء « انتظارنا » له حتى يكون من حقنا فى النهاية أن نصمت . إن جودو هو أيضاً ذلك الأنا غير المحدد الذى يطارده ببيكيت فى كل أعماله على أمل أن « هذه المرة سيكون أنا أخيراً » لكن هذه الصور ، حتى أكثرها سخرية ، التى تحاول بأى شكل أن تقلل من الخسائر ، لا تمحو عن نفس أى متفرج واقع الدراما . أعنى ذلك الجزء العميق جداً والمصطنع فى نفس الوقت الذى لا يمكن أن نقول عنه شيئاً : إن جودو هو تلك الشخصية التى ينتظرها متشردان على حافة الطريق والتى لا تأتى أبداً .



أما فيما يخص جوجو وديدي فهما يرفضان بإصرار أى تفسير لهما سوى هذا التفسير العادى البديهي وهو أنهما بشر ، وموقفهما يتلخص فى تلك الملاحظة البسيطة التى لا يمكن الذهاب إلى أبعد منها وهى أنهما هنا على خشبة المسرح .

هناك بلا شك محاولات من هذا النوع الذى يرفض الحركة المسرحية للمسرح البرجوازي ؛ غير أن جودو تعتبر فى هذه المسألة شيئاً كالنتيجة أو التقويم ، كما أنه لم يكن فى أى من المحاولات السابقة على جودو تلك الخطورة التى تمثلها هذه المسرحية . ذلك أن المشكلة فى هذه المرة ، وبلا غموض ، هى الجوهر ، جوهر المسرح . لم تكن الوسائل فى أى من المحاولات السابقة على جودو بهذا الفقر الشديد . إن هامش سوء التفاهم لم يهمل أبداً مثلما أهمل فى جودو . ولأننا لنجد أنفسنا مضطرين للعودة إلى الوراء حتى نقيس هذه الخطورة وذلك الفقر . لقد بدا طيلة السنوات الأخيرة أنه إذا كان من المعقول أن تتخلى الرواية عن كثير من قواعدها التقليدية والثانوية فإن المسرح يجب أن يكون أكثر حذراً ذلك أن حياة العمل الدرامى لا يمكن أن تكتمل إلا بشرط التفاهم مع جمهور أيما كان . كان من الضرورى إذن إحاطة هذا الجمهور بالعناية : كأن تقدم له شخصيات غير عادية ، وأن نثير اهتمامه بمواقف حساسة أو أن ندخله فى دهاليز عقدة مسرحية أو فى النهاية ، أن نخرجه بقسوة شديدة عن نفسه باختراع كلام دائم غير منقطع يكشف عن قليل أو كثير من الهوس أو الغنائية الشعرية .

ما الذى تقدمه إذن « فى انتظار جودو » ؟ لو قلنا أن لا شئ يحدث فيها فهذا قليل ، ولو قلنا إن ليس فيها تشابك ولا عقدة فقد شاهدنا هذا فى مسرحيات أخرى . يجب أن نقول إنها أقل من القليل : تماماً كما لو كنا نشاهد عملية تراجع أو نكوص وراء اللاشئ ، وكما عهدنا أعمال بيكيت دائماً فإن القليل الذى أعطاه لنا فى البداية — والذى كان يبدو لنا لا شئ — سرعان ما يفسد تحت أنظارنا ويتلاشى ويتناقص مثل بوزو فى الفصل الثانى وقد فقد بصره بحره لوكى الذى فقد المقدرة على الكلام ، أيضاً مثل تلك الجزيرة ، التى تتحول ، سخرية ، إلى فجلة فى الفصل الثانى .

في أحد المشاهد يقول أحد الرفيقيين في هذا : لقد صار هذا عديم المعنى فيجيب الآخر : ليس تماماً بعد ، ثم يتبع هذه الإجابة صمت طويل يؤكد لها . ويمكننا أن نعرف بعد هاتين الكلمتين على أي بعد نحن من الهوس الكلامي الذي أشرنا إليه . إن الحوار منذ البداية حتى النهاية « يموت » . إنه في حالة احتضار ؛ « إنه مجهد يقف على حدود الموت حيث يعيش كل أبطال بيكيت الذين لا نستطيع حتى أن نؤكد في معظم الأحيان أنهم وصلوا إلى هذه المرحلة من موتهم بين الصمت والألفاظ المعادة والجمل التقليدية ( مثل « المرء هو ما هو » أو « الأصل لا يتغير » ) . ولكن في كل مرة تنحرف المحاولة وتضيع بعد عدة مبادلات غير مؤكدة ضائعة وسط الصمت والملل والفشل .

حجة هذا كله تتلخص في ثلاث كلمات : « إنهم ينتظرون جودو » هذه الكلمات التي تتردد باستمرار وكأنها مقطع موسيقي ، لكنه مقطع غبي ممل لأن هذا الانتظار لا يهتم أحداً. هذا الانتظار لو أننا نظرنا إليه على أنه انتظار فقط فسنجد أنه لا يحتوي على أي قيمة مسرحية . فهو ليس أملاً كما أنه ليس قلقاً ولا حتى يأساً إنه ببساطة شهادة بالتغيب عن مكان المسرح alibi

هناك شيء كنقطة الذروة في هذا التحلل العام : أعني مقلوب نقطة الذروة .. إنه القاع أو نهاية الحب حيث إن خط سير المسرحية هو التدرج في التحلل. في أحد المشاهد يقع لوكي وبوزو ، وقد صارا عاجزين ، أحدهما فوق الآخر في وسط الطريق ولا يستطيعان النهوض . وبعد مساومة طويلة يأتي ديدى لنجدهما لكنه هو أيضاً يتعثر ، ثم يتهاوى عليهما ، ثم ينادى بدوره أحداً ليقميه من عثرته فيمد جوجو يده لكنه ما إن يفعل حتى يفقد توازنه ويقع . للحظة لن يكون على خشبة المسرح شخص واحد يقف على قدميه . وإنما كومة تتحرك وتتخبط وتئن ومن هذه الكومة لا نرى سوى وجه ديدى الذي يسقط الضوء على وجهه لينطق بصوت يكاد يكون صافياً جملة « نحن بشر » .

لقد كنا نعرف مسرح الأفكار . وكان هذا المسرح نوعاً من تمرينات التفاهم الصحية وكان له جمهوره ( بالرغم ممافيه من سذاجة المواقف والتطور الدرامي ) . كان

يثير شيئاً من الضيق لكنه كان يدفع للتفكير الجدى فى الصالة كما على الخشبة .  
 إن الفكر حتى غير البناء منه ، يتميز دائماً بأنه مطمئن والكلمة ، الكلمة الجميلة  
 كثيراً ما تكون هى أيضاً مطمئنة . ولكن الكلام النبيل المنسق يثير الحيرات وسوء  
 التفاهم عندما يستخدم كقناع يخفى الأفكار أو يخفى عدم وجودها كل بدوره .  
 إن الكلمة هى هذا الغروب « الذى يصفه بوزو » ، إنه وصف يلقيه  
 بوزو — كقطعة محفوظات — بعد نحنة كبيرة لتسليك الزور ، وبعد طرقات  
 عديدة من السوط ، وهو يصفه بالعبارات المنتقاة والحركات الدرامية . ولكنه  
 مخرب مع ذلك بالمقاطع الفجائية والصيحات المألوفة والشخرات الساخرة .  
 على سبيل المثال :

صوته يبدو كمن يغنى عندما يقول : منذ ساعة ( ثم ينظر إلى ساعته وتصبح  
 رنة صوته عادية ) تقريباً ( نغمة غنائية ) بعد أن سكبوا لنا منذ ( يتردد ثم يخفص  
 من درجة صوته ) لنقل منذ العاشرة صباحاً ( ترتفع درجة الصوت ) وبلا هوادة  
 ( سيل من الضوء الأحمر والأبيض ) إلى أن يصل نهاية النهاية التى يصبثها بعد  
 فترة صمت بصوت شديد الاكتئاب : « هكذا يحدث كل شيء على تلك  
 الأرض المومس » ( صمت طويل ) .

وبعد ذلك تأتى الفكرة . لقد سأل المتشردان بوزو سؤالاً ولكن لا أحد  
 يستطيع أن يتذكر ما هو . كل منهم يرفع قبعته وراء الآخر ويضع يده على  
 جبينه ويركز ذهنه وتتقلص عضلاته ، ثم صمت طويل . وفجأة يصبح جوجو .  
 لقد وجد السؤال : « لم لا يضع حقائبه ؟ »

يعنى بهذا لوكى وقد سئل هذا السؤال قبل ذلك بدقائق ولكن لوكى كان  
 قد وضعها بين هذه اللحظات حتى أن ديدى يتوصل إلى إقناع الجميع بأنه  
 « إذا كان قد وضع الحقائب على الأرض فمن المستحيل أن نكون قد سألناه لم  
 لا يضعها » . وهذا هو المنطق نفسه فى هذا العالم عديم الزمن لا تعنى الكلمات  
 « قبل وبعد » شيئاً . إن ما يهم هو الموقف الحاضر ، وهو أن الحقائب موضوعة  
 فعلاً وكأنها كانت هكذا دائماً .

مثل هذه الطريقة في التفكير قد نجد لها عند لويس كارول أو ألفريد جاري لكن يبيكيت يفعل أحسن من هذا : إنه يقدم لنا لوكي بفكره المتخصص في التفكير . فما إن يصبح أسيد قاثلاً : ( فكر يا خنزير ) حتى يبدأ قاثلاً : « لما كان مثل هذا الوجود لا ينبع إلا من آخر الأعمال العامة لبوانسون وواتمان وآله شخصي كاكا كاكاو لحية بيضاء كاكا خارج الزمن يحبنا من علباء غفلته الإلهية وخرسه الإلهي مع وجود بعض الاستثناءات التي لا نعلم لها سبباً ، لكن هذا سيحدث ويتألم بطريقة . . . إلخ إلخ إلخ . إن الآخرين يضطرون للتكتم عليه وإيقاعه وضربه لإسكاته ، لكن الوسيلة الوحيدة الناجحة هي أن يخلعوا عنه قبعته . ذلك كما يقول أحد الرفيقين « التفكير . . . ليس أسوأ شيء » .

الحقيقة أننا لا نستطيع الوقوف كثيراً على الجزء الجدي من مثل هذا التفكير . إن سبعين قرناً من التحليل والميتافيزيقا تميل دائماً لإخفاء ضعف منابعنا عندما نواجه الجوهر والمهم ، هذا بدلاً من أن تجعلنا متواضعين وتدفعنا لمعرفة إمكانياتنا الحقيقية .

الحقيقة أن كل شيء يحدث كما لو كانت أهمية مسألة ما تتحدد بالاستحالة التي نواجهها عندما نحاول أن نطبق عليها فكرة سامية ، هذا إن لم نحاول أن ندهورها إن هذه الحركة — حركة التحلل والتناقض المعدى بشكل خطير — هي العلامة المميزة في كل أعمال بيكيت . إن الشخصيتين الثانويتين لوكي وبوزو تدهوران وتحللان من فصل لآخر مثل تدهور وتحلل مورفي ومولوي ومالون . . إلخ . كذلك الجزرات تتحول إلى فجل . أما الأغنية التي تتكرر عن الكلب اللص ، فإن ديدي يفقد خيوطها تماماً في النهاية . نفس الشيء بالنسبة لكل اكسسوارات المسرحية .

أما المتشردان فإنهما يظلان سليمين دون تغيير . كما أننا والحالة هذه نتأكد في هذه المرة أنهما ليسا مجرد دميّتين ينحصر دورهما في إخفاء تغيب الشخصية الأولى . إن هذا الجودو المفروض عليهما أن ينتظراه ، هذا الجودو ليس عليه هو أن يكون être وإنما على عاتقهما تقع هذه المهمة .

ما إن ننظر إليهما حتى ندرك الوظيفة الكبرى للعرض المسرحي تلك التي تكمن في أن تعرفنا مم تتألف حقيقة الوجود هنا . ذلك هو ما لم نشاهد في المسرح حتى الآن أو على الأقل هذا ما لم نشاهده بكثير من الوضوح والحلاء وبقليل من الجدل . إن الممثل في معظم الأحيان لا يفعل شيئاً سوى أن يلعب دوره « تماماً مثل هؤلاء الذين يعيشون حولنا ويخفون أنفسهم عن وجودهم الذاتي . كل شيء يحدث في مسرحية بيكيت كما لو كان هذان الممثلان موجودين على خشبة المسرح دون أن تكون لهما أدوار » .

إنهما هنا ، على المسرح ، ويجب أن يتحدثا ويوضحا أنفسهما . ولكن يبدو أن ليس لديهما نص معد ومحفوظ بعناية وعن ظهر قلب ليساعدهما . وإذن فيجب أن يخلقاهما حران .

ومفهوم طبعاً أن هذه الحرية تظل بلا استعمال وكما أنه ليس لديهما شيء يسمعانه فليس لديهما ما يخلقانه أيضاً . إن محادثتهما التي لا تؤيدها أي عقدة من أي نوع تنتهي إلى أن تصبح كلاماً غير سوى وبلا أي قيمة : ردود أوتوماتيكية ، ولعب بالألفاظ ، ومناقشات وهمية مجهضة في معظم الأحيان ، إنهما يحاولان القيام بقليل من كل شيء وكيفما اتفق . أما الشيء الوحيد الذي لا يملكه الحرية لأدائه فهو الانصراف أي أن يكفا عن أن يكونا هنا ( على خشبة المسرح ) إذ يجب أن يظلا هنا ما داما ينتظران « جودو » إنهما هنا ابتداء من الفصل الأول ، منذ البداية حتى النهاية ، وعندما يسدل الستار فهو يسدل على رجلين ينتظران بالرغم من أنهما يعلنان أنهما منصرفان . وهما هنا أيضاً عند بداية الفصل الثاني ، هذا الفصل الذي لا يأتي بجديد . ومرة أخرى ، بالرغم من إعلانهما أنهما سينصرفان يظلا واقفين على خشبة المسرح عندما يسدل الستار . . . وسيظلان هكذا غداً وبعد غد وبعد غد إلى ما لا نهاية ، from day to day to-morrow, and to-morrow, and to-morrow وحيدتين على المسرح ، واقفتين ، عديمي الفائدة بلا مستقبل ، وبلا ماض أيضاً وحاضرتين بطريقة لا يمكن شفاؤها . ولكن ها هو ذا الإنسان أيضاً ينتهي بدوره إلى التدهور والتحلل تحت

أنظارنا. إن الستار يرفع على مسرحية جديدة اسمها «نهاية اللعبة» "Finde Partie" «نهاية قديمة للعبة خاسرة» كما يحدد Hamm البطل .

ومثل سابقه ديدى وجوجوفان هام لا يمتلك إمكانية الخروج أو الذهاب إلى مكان آخر ، والسبب في هذا قد صار الآن سبباً فيزيقياً بطريقة تراجيدية : إن هام مشلول جالس على كرسيه في وسط المسرح ، وهو أيضاً كفيف لشيء يحيط به سوى جدران عالية عارية خالية تماماً من أى نوافذ يمكن الوصول إليها . وهناك كلوف Qlov وهو شيء أشبه بالمرض ، نصف عاجز هو أيضاً ، ويقوم بتريض «هام» بطريقة عشوائية . فهو بالكاد يدفع الكرسي الذي يجلس عليه هام حول الجدران ، وتلك هي النزهة الوحيدة التي يستطيعها له .

وإذا وضعنا هام إلى جانب المتشردين سنلاحظ أنه قد فقد ذلك القدر الضئيل جداً من الحرية التي كانت تبقت لهما . الآن ليس هام هو الذي يختار عدم الخروج أو الذهاب إلى مكان آخر .

وعندما يطلب إلى كلوف أن يبنى له طوقاً يحمله حتى يترك جسده لأهواء الموج ، فإن الأمر لا يصبح سوى نكتة ؛ كأن هام برفضه السريع لهذا المشروع يحاول أن يعطى لنفسه وهم الاختيار . الواقع أن هام يبدو لنا وكأنه محبوس داخل عزلته ، فهو إذا لم يكن يمتلك الرغبة في الخروج من هذه العزلة فهو لا يمتلك أيضاً الوسائل التي تمكنه من هذا . هنا يكمن فارق جدير بالملاحظة ، وهو أن المشكلة بالنسبة للإنسان ليست في أن يوافق على وضع ما وإنما في أن يتحمل المصير .

ومع ذلك وبالرغم من أنه يعيش داخل سجنه فإنه يقوم بالسخرية من هذا الاختيار : تلك النزهة ، إنه يكف عنها بمجرد شروعه فيها ويسأل أن يعيده خادمه إلى مركز المسرح ، بالضبط في مركز المسرح ، وبالرغم من أنه لا يرى شيئاً فهو يدعى الإحساس بأقل ابتعاد عن المركز سواء كان هذا في اتجاه أم في آخر . ولكن لا يكفي أن يكون في الوسط ، ولا يكفي أيضاً أن يكون ساكناً ، بل يجب التخلص من كل الاكسسوارات عديمة الفائدة . . . إنه يقذف بكل شيء

يملكه بعيداً عن مرمى يديه . . الصفارة التي كان يستخدمها في النداء ، والعصاة التي كان يستخدمها في تحريك كرسيه ، وقطعة محشوة من القماش تشبه الكلب كان يدلها . إن ما يلزمه في النهاية هو الوحدة . إنه يقول : « النهاية يا كلوف . . لقد انتهينا . . لم أعد في حاجة إليك » .

وهذا حقيقي فلقد انتهى دور الرفيق إذ ليس هناك بسكويت ولا حبوب مسكنة ، ليس هناك شيء يعطى للمريض . وليس على كلوف سوى أن يرحل وهو يفعل هذا أو على الأقل يقرر هذا . ولكن بالرغم من أنه قد وضع قبعته على رأسه وأمسك بحقيبته في يده ، وبينما يناديه هام بلا جدوى ويعتقد أنه قد ذهب بعيداً بالرغم من كل هذا يظل كلوف واقفاً على مقربة من الباب المفتوح وعيناه مركزتان على هام الذي ينحني وجهه بقطعة قماش مخضبة بالدم بينما يسدل الستار .

وهكذا . . حتى آخر صورة في هذه المسرحية نجد دائماً ذلك الموضوع الجوهرى أعنى موضوع « الحضور » إن كل شيء كائن هنا أما ما هو خارج المسرح فهو العدم واللا وجود non-être . . . لا يكفي أن يحدثنا كلوف ، وقد اعتلى كرسيه ليصل إلى الفتحات الصغيرة التي تكشف عن شبه - العالم الخارجى ، في جملة واحدة عن « المشهد » الذى يرى . . . إنه خاو ورمادى وإلى جانبه فناء وصحراء وإلى جانبها حديقة . والواقع أن هذا البحر وتلك الصحراء اللذان لا يراهما المتفرج غير قابلين للسكنى بالمعنى الحرفى تماماً كالوحة كامنة في نهاية المسرح رسم عليها ماء ورمال . ونتيجة لهذا يحدث الحوار التالى :

« لماذا أنت معي ؟ - لماذا تنظر إلى ؟ - لأنه ليس هناك إنسان آخر ، لأنه ليس هناك مكان آخر » هذا بالإضافة إلى أن هام لا يكف عن تأكيد هذا فهو يقول : « بعيداً عن هنا ليس سوى الموت » ستموت إذا ابتعدت « البعد عنى هو الموت » إلخ . . .

أيضاً كل شيء حاضر في الزمن مثلما في المكان . إن هذه « هنا » التي لا يمكن تلافياها ترتبط تماماً بكلمة « الان » إن هام يصبح أكثر من مرة : « أمس ؟ ماذا تعنى كلمة أمس ؟ . إن ربط المكان بالزمان لا يعطى إلا تأكيداً

واحداً في معرض حديث عن شخصية ثالثة، هذا اليقين يتلخص في هذه الجملة :  
إذا كان موجوداً فسيأتى .

إن الكون بلا ماض وبلا مكان آخر، وبلا مستقبل سوى الموت ، يصبح بالضرورة عديم المعنى ( بالمعنى المزدوج للكلمة ) فهو يستبعد أى فكرة للتطور مثلما يستبعد أى دلالة للكون .

إن الشك ينتاب هام فجأة فيتساءل بانفعال شديد : « نحن لا نحاول أن . . أن نوضح شيئاً ما » لكن كلوف يطمئنه قائلاً : « نوضح ؟ نحن نوضح ( ضحكة قصيرة ) لطيفة هذه النكتة » .

« يوهأ ما ستصبح أعمى مثلى . ستحبس في مكان ما . . صغير ضائع تماماً في الفراغ في الظلام إلى الأبد . مثلى . يوهأ ما ستقول : « لقد تعبت وسأجلس وستذهب للجلوس ، ثم ستقول أنا جوعان أريد أن أقوم لآكل ولكنك لن تستطيع النهوض . . . » إن هذا الانتظار للموت . . هذا البؤس الفيزيقي الذى يسير من سيئ إلى أسوأ . . هذه التهديدات التى يرفعها هام في مواجهة كلوف ، هذا العفن المستمر للحاضر ، هذا كله بالرغم من كل شيء ، يصبح « مستقبل » .  
إذن . . فالحوف من « أن هذا يعنى شيئاً » يجد سبب وجوده وعلة بفضل هذا الحوف ، أى أن هذا الشعور المؤيد للتدهور التراجيدي يكتسب العالم فجأة معناه التام من جديد .

هذا التهديد الذى يرفعه هام في وجه كلوف ( أى هذا المستقبل الرهيب والحتمى في نفس الوقت ) لو أننا وازناه بالحاضر لوجدنا أن الحاضر ليس شيئاً وأنه يختفى ويتحطم بدوره ، وأنه يضيع في السقوط العام : « لا مسكنات » و « لا بسكويت » و « لا دراجة » و « لا طبيعة » . . . « ليس هاهنا حاضر » . . هكذا يعلن كلوف في النهاية بصوته الكثيب المنتصر .

إن هام يقول في منولوجه النهائى « لحظات عدم . . . ودائماً عدم » تلك نهاية منطقية للجملة التى كثيراً ما ردها وهى « الأمور تتقدم . . وتتقدم » . وهناك شيء ما يسير في مجراه . إن هام محصور نهائياً في هزيمته المحققة ولذلك



فهو يقول : « أنا لم أكن هنا أبداً . كلوف . . . أنا لم أكن هنا أبداً . . . كنت غائباً دائماً . . . كل الأشياء قد حدثت بدوني » .

ها هي ذى الرحلة الجبرية تكتمل مرة أخرى . إن هام وكلوف ، خليفتهما وجو وديدى ، وينتهيان إلى المصير المشترك لكل شخصيات بيكيت . . . بوزو ومورفى ومولوى ومالان وماهود وورم وغيرهم .

إن خشبة المسرح وهي أحسن مكان تمتعاً بالحضور لم تستطع مقاومة هذه العدوى . إن تزايد المرض قد حدث عليها بنفس الإيقاع المؤكد الذى حدث فى الروايات . فبعد أن اعتقدنا للحظات أننا قد أمسكنا بالإنسان الحقيقى نجد أنفسنا مضطرين للاعتراف بخطئنا . إذ أن ديدى لم يكن إلا وهماً . ولا شك أن هذا هو السبب فى تلك المشية المترنحة وهذا الاهتزاز ، والتفاف كل ساق على الأخرى وهذه الثياب ذات الطابع التهريجى الخفيف ، وهو أيضاً لم يكن إلا مخلوقاً من الكذب ، مخلوقاً مؤقتاً على أى حال ، سرعان ما يقع فى ميدان الحلم والخيال .

يقول هام : « أنا لم أكن هنا أبداً » ولا شئ يمكن أن يوضع فى مواجهة هذا الاعتراف ذلك أنه من المستحيل أن يفهم بطريقة سوى الطريقة العامة جداً والتي تعنى أن لا أحد كان هنا أبداً .

وربما كانت هناك مسرحية ثالثة ، إذا كانت هناك مسرحية ثالثة بعد جودو ونهاية اللعبة ، وربما كانت مرة أخرى مسرحية هذا ( اللامسمى ) ، أى هذا الجزء الثالث لتلك الثلاثية الروائية . إن هام يمهّد لنا الطريق لأن نتخيل طابع هذا اللامسمى ، وذلك من خلال الحكايات التى يبتكرها والعقد المصطنعة التى يخلقها وأشباح الشخصيات التى يحركها فطالما كان هو نفسه غير موجود هنا فليس فى استطاعته سوى تحريك دمي خشبية من مكانه وأن يحكى لنفسه حكايات حتى يمضى الوقت . . . هذا إذا لم يكن صمويل بيكيت يحتفظ لنا بمفاجآت جديدة . . .

## الفصل الثامن

### رواية تخترع نفسها

١٩٥٤

« إنى أفكر فيه وأفكر دائماً . كتاب ! يا للطموح ! ومع ذلك فيا للمعجزة العظيمة لو يضيع هذا الكتاب وسط الآفاق العريضة » . . . هكذا يعلن روبير<sup>(١)</sup> بانجيه مطامحه . إن هذا الكاتب الشريف ( وهذا النوع غير منتشر الآن ) الذى يكرس جل اهتمامه منذ سنوات عديدة لأن يضيع كتبه فى الآفاق العريضة يمر الآن دون أن يلحظه أحد - حتى من المتخصصين الغارقين بحكم وظيفتهم فى قراءة هذا السيل اليومى من الحكايات السلسة والناجحة - على حين أن هذه الكتب ( كتب بانجيه ) التى تبدو وكأنها بلا رأس ، ولا ذنب هى بالتحديد تلك « المعجزات العظيمة » التى يعلن عنها .

وإذا كنا لا نستطيع تحديد خطوط الحوادث فى رواية بانجيه - تلك التى تتعقد وتحلل فى كل صفحة بمتناقضات وحواش ، وإضافات توضيحية فجائية خطيرة حيث لا يستطيع القارئ الإمساك برأس الحكاية أكثر مما يستطيع بذيلها - نقول : إذا كنا لا نستطيع تحديد خطوط هذه الحوادث فلا أقل من تحديد الحركة التى وإن بدت عسيرة المنال وسط هذا التخريب الشامل ، فإنها فى نهاية الأمر ليست وليدة الصدفة كما أنها لا تخضع لتقليد متفق عليه .

إن ماهو « أو مادة البناء Mahu ou le Matériau » هذا العنوان برنامج وحده . إن شخصيات هذه الرواية لا تنتمى إلى ميدان التحليل النفسى ولا الاجتماع ولا الرمزية بل ولا حتى التاريخ أو الأخلاقيات . إنها خلق صرف لا تخضع إلا لروح الخلق . إن وجود هذه الشخصيات عبر ما لها من ماض غامض من الأحلام والانطباعات المبهمة ليس إلا مستقبلاً بلا مشاريع يخضع

من جملة لأخرى لأغرب التغيرات والتعديلات ، بل يخضع لأقل فكرة تمر بالذهن ، ولأقل كلمة عابرة ، ولأقل شك عابر ومع ذلك فهي تصنع نفسها . ولكن بدلاً من أن تخلق كل شخصية واقعها هي فإن المجموع العام هو الذى يخلق نفسه تماماً كنسيج حتى تلمح فيه كل خلية جاراتها وتشكلها . إن كلاً من هذه الشخصيات يصنع الأخرى دون توقف والعالم فى هذه اللحظة بالنسبة لها ليس إلافضلة ، بل يمكننا أن نقول إنه فائض افتراضاتها وأكاذيبها وهلوساتها . ولاشك أن هذه الطريقة فى النمو ليست صحيحة تماماً فهي تعطى الإحساس بأنه تضخم باتولوجى أكثر مما تعطى الإحساس بأنه نمو لحبة قمح تتجه مباشرة نحو مرحلة إنتاج السنبل . إن الحكاية على هذا الأساس لا تفعل شيئاً سوى اللف فى دائرة مقفلة إلا إذا اندفعت فجأة لتضطرم بنهاية طريق مسدود لتعود مرة أخرى إلى الوراء : وفى مكان آخر نرى القصة تنقسم إلى خطوط عديدة متوازية تؤثر كل منها على الأخرى ، وتحطم كل منها الأخرى أو تجتمع فى تركيبة غير منتظرة . فى هذه الرواية شخصية « لا تيراي » وهو روائى والآنسة لوربايور ، روائية أيضاً ، وموظف البريد « سانتور » الذى يحول ويعقد المراسلات . هناك أيضاً « بوتيت - فانت » وهى فتاة فاسدة تكتب حكايات ، وجوان سيمون وهو رئيس ماهو والابن بانسون وجوليا وغيرهم وغيرهم . ولا نعرف بالضبط إلى أى حد خلقت بعض هذه الشخصيات بواسطة الشخصيات الأخرى . وما قولكم فى هذا العدد الهائل من الشخصيات الثانوية ( الكوهبارس ) التى تجسد أفكار هذا البطل أو ذاك فى تلك الرواية ، هذه الشخصيات التى تظهر وتختفى وتتحوّل وتتكاثر ، وتتلاشى وتخلق بدورها حكايات خيالية تختلط بالعقدة وتتحوّل لمناقضة الواقع الذى خرجت منه ؟ .

« ماهو » نفسه . . أهو حقاً شاهد لهذه الأوهام ؟ أم سيدها ؟ أم هو ببساطة شبح ذو مصير تراجيلدى مضحك ككل هذه الأشباح التى ترتاد هذا المكان الكائن بين أجابا وفانتوان تلك ، ضاحية الواقع غير المعقولة ؟ إن ماهو يخرج أولاً بصعوبة من سباته ومن سلسلة مكونة من أربعة عشر أخصاً من نفس

السن، وهو يرى أن من الضروري أن يكون له مكتب ليذهب إليه مثلما يفعل الآخرون . وهو لا يحمل معه سوى الصورة التي كانت تزين حائط غرفته وهي صورة لعدة حبات من التين - تلك التي تصنع فيه فراغاً « عندما ينظر إليها . في النهاية يجد هذا الذي سيوظفه في عمل وهو رجل اسمه جوان سيمون يحاول أن يرسل زبائنه دون المرور بسانتور رجل البريد . أما بوتيت فانت ابنة جوان سيمون فهي تدعى أن « ما هو » قد صفعها أو أنها لم تصفع فلا أحد يدرى . . أو أنها هي التي صفعته . . إن القصة تصبح في عدة صفحات على درجة من التعقيد غير مريح بطريقة غريبة حتى أنه من المستحيل ، للأسف ، أن نحللها هنا . أيضاً عندما يتدخل الروائيان ورجل البريد ويصرح كل منهم أنه هو الذي يكتب الحكاية ، فإن هذه الحكاية تتعدى بسرعة كل حدود اللامفهوم . إن « ما هو » ييأس تماماً من القضية فيعود إلى داره وقد تخلص تماماً - على ما يظن - من كل أكذاس هذه « الشخصيات الهلامية » إن المائة صفحة الأخيرة ليست إلا مواد بناء في حالة بدائية ؛ إنها قطع قصيرة من واقع مفكك تكشف عن ثراء وإثارة وهي على الأقل أكثر غرابة من كل ما سبقها : فهناك كلمات تقع هكذا من السماء دون أن تخلف أثراً ، وأطفال يتحدثون « بالمقلوب » وجزء صغير من أذن يتحرك بالقرب من عمود في اجتماع عام . . . عند هذا الحد يصبح من المستحيل أن نحدد ما إذا كان روبير بانجييه باحثاً دقيقاً يبحث في عمله ، أو مدمناً قد أسرف في تناول جرعة من المكيفات . وتنتهي القصة بهذه النهاية الغامضة : « ها هو ذا ، ليس لدى شيء يقال ،

ومع ذلك فقد ظل كل شيء لي ، وقد كسبت » . ولكن حتمياً ومن أجل « شرف الاستمرار » يبدأ كل شيء من جديد . وهذا الشيء اسمه في هذه المرة « الثعلب والبوصلة » وهذه الرواية الجديدة تبدأ في شيء من الغموض ، عند الاستيقاظ كما هي العادة . هناك « إمكانات تتحول في الأركان إلى حيوات ممكنة وآداب ممكنة . إلى غير ذلك . ويقول المؤلف إن الرواية يجب أن تبدأ بـ : « أنا ولدت في . . . » ولكن هناك شيئاً آخر أن يتسلل

من تحت القلم ويدور ، ثم يعود بإصرار فيقول : لقد شككت بدبوس طويل ولكن لا بد من التحديد : « لقد لاحظت اليوم أن ميلاد شيء ما لا يمكن أن يحدث فهناك حركة دائرة من حوله تمنعه من أن يبرز رأسه ، وغداً ستعرف أنه موجود وعلى هذا فإن أحسن شرح للأصول هو أن يبدأ الإنسان بإخراج أصوات غير مفهومة من فمه ، ثم ينزلق شيئاً فشيئاً نحو كلمات مفهومة حتى اللحظة التي يساهم فيها المستمع في حكايتك دون أن يسأل نفسه أي سؤال » ذلك بالضبط ما يحدث في هذه الرواية . شيئاً فشيئاً وسط الاستطرادات والتداعيات تفرض بقعة من اللون الناري نفسها على اللوحة ( أبطال « الثعلب » مصورون كما أن أبطال ماهو روائيون ) إن هذه الكتلة غير الواضحة سرعان ما تتخذ شكل ثعلب يتحول إلى عديد من الشخصيات أحدها داود اليهودي المتشرد ويخترع هذا الثعلب رحلة إلى إسرائيل يتبع ذلك تحقيق عن الحياة في الكيبوتسيم kibboutsim . تتخلله هنا وهناك صور من التوراة وغيرها ، وأشباح لفراغة وسلاطين ولقاءات أخرى غير منتظرة كلقاء دون كيشوت وصحراء قشتالة . إن المسجل يزحف في بطء وسط حرارة صيف فلسطين والقلق ينتاب هذا الشخص الذي يقص الحكاية بسبب الملل الذي لاحظته على نفسه وعلى القراء وعلى أبطاله الرحل فيقول : « هذا لا ينفع أترأهم قد عادوا ؟ ومع ذلك فإن رونار ( الثعلب ) وداود قد تعرفا للتو بماري — مادلين الملقبة « بماما » تلك التي ستساعدهم على ركوب البحر ثانية . ثم إنهما ، وهذا هو الأهم ، يتعرفان الآن بالكاتب المصري الجالس « حذاري . . لا تحدثونه فهو يكتب كل شيء » والواقع أنه يسجل أيضاً اللقاء الخاص به هو فيقول : « حادث ، حادث بين ملايين الأحداث التي ننكر قيمتها في الواقع ولا نفعل شيئاً سوى تسجيلها ، تسجيلها هذا هو كل شيء » .

أما أكثر الأشياء الطبيعية في كل هذا فهو أن رونار ، الذي اختلط منذ فترة طويلة بالقصاص ( المسمى بجون تانتوان بوريدج ) يجد نفسه في فانتوان . إن ماهو والشخصيات الأخرى تعتب عليه أنه قد « هجرها لفترة وجيزة ، ألم يكن يحبها ؟ بل أحبكم ، نحن مرتبطون ومدى الحياة » . ها أنذا ،

ووسط المشهيات ونزهات العودة تظهر فجأة الآنسة لوربايور الروائية ، وتسأل جون إلى أين يريد أن ينتهى فى روايته فيتذكر بطريقة مشوشة أنه كان يريد أن يكتب دراسة عن مارى ستيوارت ويتحدث عن « الأصول » ولكن كل شىء تشعب ، عندئذ تنصحه قائلة : « إن أى كتاب يبدأ دائماً هكذا » : لقد ولدت فى . . . وتنهى هذه الرواية بطريقة مخالفة للمعروف إذ تنهى بمجموعة ضخمة من البدايات الممكنة تبدأ كلها بهذه الكلمات الثلاث « لقد ولدت فى . . . » ولكنها تتحلل كلها فى مجموعة لا نهائية من جمل كاكوفونيه وصيحات وغمغمات « وأصوات أخرى غريبة صادرة عن الفم » .

وها هى ذى الدورة تعود مرة أخرى فكل شىء يمكن أن يعاد ومع ذلك فالشىء الوحيد الذى يهمنى هو أن روبير بانجيه قد « ربح » مرة أخرى .

## الفصل التاسع

### رواية جديدة

#### إنسان جديد

١٩٦١

لقد كتبوا كثيراً عن « الرواية الجديدة » في السنوات الأخيرة . وللأسف فهناك بين النقد الذى ينهال عليها ، وبين المديح أيضاً فى معظم الأوقات ، من التبسيطات المتطرفة والأخطاء وسوء الفهم ما شكل فى أذهان عامة الجمهور خرافة مهولة : لقد أصبحت الرواية الجديدة فى نظر هذا الجمهور عكس ما نراه نحن تماماً .

ويكفى أن نستعرض أهم هذه الأفكار العابثة المصطنعة ، والتي تنتقل من الأقلام إلى الأفواه حتى نعطي فكرة طيبة عن التطور الحقيقى لحركتنا : ففي كل مرة تفترض إشاعة ما ، أو ناقد متخصص ( الناقد الذى يعكس هذه الإشاعة ويغذيها فى نفس الوقت ) إننا نهدف إلى غرض معين يكون العكس تماماً هو ما نقصد ، ونستطيع أن نؤكد هذا دون مجازفة كبيرة بالوقوع فى الخطأ .

هذا فيما يخص النيات . ولكن هناك الأعمال وهى الشيء الوحيد الذى يهمنى . غير أن كتابها أنفسهم لا يستطيعون أن يكونوا حكماً عليها . هذا بالإضافة إلى أننا نهجم دائماً بسبب نيات ينسبونها إلينا : إن مطاردي رواياتنا يدعون أن هذه الروايات هى نتيجة لنظرياتنا المفسدة . وهناك آخرون يؤكدون أن هذه روايات طيبة لأنها كتبت ضد هذه النظريات .

وها هو ذا ميثاق الرواية الجديدة مثلما تتناقله الإشاعات العامة :

( ١ ) الرواية الجديدة قد حددت قوانين رواية المستقبل . ( ٢ ) الرواية الجديدة قد نبذت وطرحت الماضى جانباً . ( ٣ ) الرواية الجديدة تريد طرد الإنسان من

العالم . ( ٤ ) الرواية الجديدة تهدف إلى الموضوعية الكاملة . ( ٥ ) الرواية الجديدة لا تخاطب إلا المتخصصين لأنها تقرأ بصعوبة .  
ولنأخذ الآن عكس كل جملة من هذه الجمل ، وسنجد أن هذا هو المعقول الذي يمكن أن يقال :

— الرواية الجديدة ليست نظرية وإنما هي بحث —

هي إذن لم تحدد أي قانون للرواية في المستقبل الأمر الذي يعنى أن ليست هناك مدرسة أدبية بالمعنى الضيق للكلمة . فنحن أول من يعرف أن بين أعمالنا — على سبيل المثال أعمال كلود سيمون وأعمالى — فوارق واضحة ونعتقد أن هذا أمر طيب . ما أهمية أن نكتب نحن الاثنين لو كنا نكتب نفس الأشياء ؟  
ولكن هذه الفوارق لم تكن موجودة دائماً داخل كل « المدارس » ؟ إن العنصر المشترك بين كل الذين اشتركوا في تكوين أى حركة أدبية في تاريخ الأدب الفرنسى ، هو الرغبة في الخروج على التجمد والحاجة إلى شىء آخر . وعلى أى شىء كان الفنانون يجتمعون في مختلف حركاتهم ، غير رفض الأشكال البالية التى كانت تفرض عليهم ؟ إن الأشكال تعيش وتموت في كل ميادين الفن وفي كل الأزمنة ويجب أن تتجدد هذه الأشكال باستمرار : إن التكوين الروائى لنمط الرواية في القرن التاسع عشر ، الذى كان الحياة نفسها منذ مائة عام ، ليس الآن إلا صيغة فارغة لا تجدى فى شىء سوى فى صنع « تزيينات » مملّة .  
وهكذا ، لقد اجتمعنا لنحارب ضد القوانين المسرفة للتجمد ، وليس لإعلان قواعد أو نظريات أو قوانين سواء لأنفسنا أو للآخرين . لقد كان هناك دائماً وما زال ، وفي فرنسا على وجه الخصوص ، نظرية عن الرواية يعترف بها الجميع ضمناً وتوضع كالجدار أمام الكتب التى كنا ننشرها . فقد كان يقال لنا دائماً : « إنكم لا تجمعون شخصيات ، وبالتالي فإنكم لا تكتبون روايات ، أنتم لا تقصون حكاية ، أنتم لا تدرسون شخصية أو وسطاً ، ولا تحلون عواطف . وبالتالي فأنتم لا تكتبون روايات حقيقية إلى غير ذلك .  
ولكننا نحن الذين نهم بأننا منظرون ، لا نعرف بالضبط كيف يجب أن



تكون الرواية ، الرواية الحقيقية . إننا نعرف فقط أن رواية اليوم ستكون ما نفعله اليوم وأن ليس علينا أن ننمى التشابه بيننا وبين ما كان بالأمس ، وإنما يجب علينا أن نتقدم ونتقدم .

— الرواية الجديدة لا تفعل شيئاً سوى متابعة التطور الدائم للنوع الروائي —  
إن الخطأ هو الاعتقاد بأن « الرواية الحقيقية » قد تجمدت إلى الأبد في قواعد صارمة وصريحة منذ عصر بلزاك . إن التطور لم يكن خطيراً منذ منتصف القرن التاسع عشر وحسب ، وإنما حدث في عصر بلزاك نفسه . ألم يلاحظ بلزاك نفسه غموض الوصف في رواية « دير بارم » لستندال ؟ إن الأمر الذى لا شك فيه هو أن معركة واترلو التى يصفها ستندال في كتابه لا تنتمى على الإطلاق للنوع البلزاكى .

منذ ذلك الوقت والتطور لا يكف عن تأكيد نفسه : هناك فلوبير ودستويفسكى وبروست وكافكا وجويس وفوكنر وبيكيت . . . إننا بعيدون تماماً عن نبذ الماضي ، وقد اتفقنا على من سبقونا واعترفنا بهم ، وهدفنا فقط هو أن نستمر ونكمل الخط من بعدهم . إننا لا نهذف لصنع شيء أحسن ، فذلك عديم للمعنى تماماً ، وإنما نهذف لأن نضع أنفسنا بعدهم ، والآن وفي زمننا هذا .  
إن البناء في كتبنا لا يكون محيراً إلا إذا أصر الناس على أن يبحثوا فيه عن آثار لعناصر اختفت من أى رواية حية منذ عشرين أو ثلاثين أو أربعين عاماً ، أو على الأقل صارت عقيمة أعنى عناصر الشخصيات والتتابع الزمنى والدراسات الاجتماعية وغير ذلك . وعلى أى حال فللرواية الجديدة فضل أنها أشعرت الجمهور الكبير (الذى لا يكف عن الازدياد) بهذا التطور العام للرواية في نفس الوقت الذى أصر كثيرون على إنكار هذا التطور، وحبس كافكا وفوكنر وغيرهم في هواءش مثيرة للشك هذا في حين أنهم ببساطة كبار كتاب بداية هذا القرن .

منذ عشرين عاماً وكل شيء يزداد تطوراً وبسرعة وليس هذا في ميدان

الفن وحده ولا شك أن الجميع متفقون على هذا . وإذا كان القارئ يجد شيئاً من الصعوبة في أن يجد نفسه في الرواية الجديدة فإنه أيضاً وبنفس الطريقة يفقد نفسه أحياناً في العالم الذي يعيش فيه حيث يتخلى كل شيء من حوله عن المقاييس والأحكام الهرمة .

— الرواية الجديدة لا تهتم بشيء سوى الإنسان وموقفه في العالم —

لما لم يكن في كتبنا « شخصيات » ، بالمعنى التقليدي للكلمة فقد انتهى الجميع ، بشيء من السرعة ، إلى أنها تخلو تماماً من الإنسان . ولم يكن هذا سوى سوء قراءة لها . فالإنسان حاضر فيها دائماً . في كل صفحة ، وفي كل سطر وفي كل كلمة . وحتى لو كان في هذه الكتب أشياء كثيرة موصوفة بدقة ، فهناك دائماً وأبداً النظر الذي شاهدها ، والفكر الذي أعاد مشاهدتها والعاطفة التي شوهتها . إن الأشياء في رواياتنا لا تتمتع بأي حضور خارج مجالات الرؤية الإنسانية الواقعية منها والخيالية ، إنها أشياء يمكن مقارنتها بأشياء في حياتنا اليومية تماماً مثلما تحتل فكرنا في كل لحظة .

ولو أخذنا كلمة شيء بالمعنى العام ( والقاموس يقول إن الشيء هو كل ما تدركه الحواس ) فإنه من الطبيعي ألا يكون في كتبى سوى أشياء ، وهى أشياء موجودة في حياتى أيضاً كأثاث حجرتى والكلمة التى أسمعها والمرأة التى أحب وحركة هذه المرأة إلى غير ذلك . وبشكل أكثر عمومية ( والقاموس يقول أيضاً إن شيئاً هو كل ما يشغل النفس ) فإن الأشياء يمكن أن تكون الذكرى والتى بواسطتها أرجع إلى أشياء فى الماضى والمشروع الذى أنتقل به إلى أشياء فى المستقبل ، على سبيل المثال : « لو أننى قررت الذهاب للاستحمام فإننى أرى فى خيالى البحر والشاطئ . إن كل شكل من أشكال الخيال شيء . أما فيما يخص ما نسميه بالتحديد جمادات choses ، فقد كانت الروايات دائماً وأبداً مليئة بها . ولنتذكر أعمال بلزاك مثلاً إنك واجد فيها بيوتاً وأثاثات وملابس ومجوهرات وعدداً وآلات ، وكل شيء فيها موصوف بدقة لا يمكن أن تحسد عليها دقة للوصف فى الروايات الجديدة لو أنها وضعت إلى جانب هذه الأعمال البلازكية .

وإذا كانت هذه الأشياء في تلك الأعمال التقليدية أكثر إنسانية من أشياءنا فذلك لأن موقف الإنسان الآن في العالم الذي يعيش فيه ليس هو تماماً ما كان منذ مائة عام (وسنعود لدراسة هذه النقطة) وليس لأن وصفنا شديد المحايدة والموضوعية ما دما قد اتفقنا على أن هذا الوصف ليس موضوعياً أو محايداً على الإطلاق .

— الرواية الجديدة لا تهدف إلا إلى الذاتية الكلية —

لما كان في كتبنا كثيراً من الأشياء ولما كان البعض يرى في هذه الأشياء طابعاً غير عادى . فقد راجت كلمة « موضوعية »<sup>(١)</sup> objectivité التي قيلت بخصوص هذه الأشياء ، والتي أعطى لها بعض النقاد معنى شديد الخصوصية هو العودة للشيء أو الجماد .

لكن هذه الكلمة بمعناها العادى — وبما توجيه من حياد وبرود وعدم انحياز — تصبح شيئاً عبثياً غير معقول إذا طبقت على رواياتنا . إذ ليس فقط الإنسان هو الذى يصف كل شيء ، في رواياتنا مثلاً ، ولكن هذا الإنسان أيضاً أقل الناس حياداً وتجرداً . إنه على العكس من ذلك غارق دائماً في مغامرة عاطفية مثيرة إلى درجة أنها كثيراً ما تشوه رؤياه وتخلق فيه خيالات تقارب الهلوسة إلى حد بعيد .

ومن السهل أن أثبت أن رواياتي — تماماً مثل روايات كل أصدقائي — أكثر ذاتية من روايات بلزاك على سبيل المثال . إذ من الذى يصف العالم في روايات بلزاك ؟ من هو ذلك القصاص الواعى دائماً الحاضر دائماً الموجود دائماً في كل الأماكن في وقت واحد هذا الذى يرى ، في وقت واحد أيضاً وجه الأشياء وظهرها ، والذى يتابع دائماً حركات الوجه وحركات الشعور في نفس الوقت ، هذا الذى يعرف حاضر وماضى ومستقبل كل مغامرة ؟ هذا لا يمكن أن يكون إلا إطلاً . الله وحده هو الذى يستطيع أن يكون موضوعياً . أما في كتبنا فإنسان ما هو الذى يرى ويحس ويتخيل ، إنسان محدود في الزمان والمكان ، محدود بعواطفه

(١) من obiect أى موضوع أو شيء .

وانفعالاته ، إنسان مثلى ومثلث . والكتاب لا يأتي بشيء آخر سوى تجربة هذا الإنسان ، هذه التجربة المحدودة غير الأكيدة . إنه إنسان من هنا ، إنسان من هذا الزمان وهذه اللحظة ، إنسان يحكى نفسه فى نهاية الأمر . ويكنى فقط ألا نغمض أبصارنا عن هذه الحقيقة حتى ندرك أن كتبنا فى متناول فهم أى قارئ ؛ وأن يتحرر من الأفكار الجامدة سواء الخاص منها بالأدب أو بالحياة .

— الرواية الجديدة تخاطب كل إنسان حسن النية —

إن المسألة مسألة تجربة معاشه وليس إحصائيات تطمئن الإنسان — وتصيبه باليأس فى نفس الوقت — وتحاول أن تحد من خسائره ، وأن تفرض نظاماً متفقاً عليه لوجودنا وعواطفنا . ما جدوى أن نحاول إعادة بناء زمن الساعات — أى الزمن الخرفى — فى رواية لا تهتم بشيء سوى الزمن الخاص بالإنسان ؟ أليس من الحكمة أن نفكر فى ذاكرتنا التى لم تكن أبداً تخضع لتسلسل الزمن ؟ لماذا نعانده ونصر على اكتشاف اسم شخص ما فى رواية لا تذكر هذا الاسم ؟ إننا نقابل فى كل يوم أشخاصاً نجهل أسماءهم ، أو نتحدث طيلة أمسية مع مجهول دون أن نلتفت إلى تقديمه لنا عن طريق المضيف أو المضيفة .

لقد كتبت كتبنا بكلمات وجمل كل الناس وكل يوم . هذه الكلمات وتلك الجمل لا تشكل أى صعوبة خاصة فى القراءة بالنسبة لمن لا يصر على أن يلصق عليها ستاراً من التفسير العتيق المستهلك ، ستار كف عن أن يكون صالحاً منذ ما يقرب على خمسين عاماً . بل إننا لنتساءل عما إذا كانت هذه الثقافة الأدبية التى قد يتمنع بها القارئ ، تعوقه عن فهمه للرواية الجديدة أعنى تلك الثقافة التى توقفت منذ عام ١٩٠٠ . كم من أناس بسطاء لا يعرفون كافكا مثلاً ، ولم تغرقهم سحب الأشكال البازاكية ، قد وجدوا أنفسهم فى هذه الكتب ، تلك التى يجلدون فيها العالم الذى يعيشون فيه والأفكار التى تدور برعوسهم ، تلك الكتب التى لا تخدعهم فى دلالة مزعومة لوجودهم ، وإنما تساعد على رؤية هذا الوجود بوضوح أكثر .

— الرواية الجديدة لا تقدم معاني جاهزة —

والآن نصل إلى السؤال الكبير : حياتنا ؟ أها معنى ؟ وما هو هذا المعنى ؟ ما هو مكان الإنسان على الأرض ؟ هنا نرى بوضوح كيف كانت الأشياء البلازكية تطمئن الإنسان ، ذلك أنها كانت تنتمي لعالم يسوده الإنسان ، كانت هذه الأشياء ممتلكات ، كل وظيفتها أن يمتلكها الإنسان أو أن يحتفظ بها أو يكسبها . وكان هناك تواؤم وتطابق تام بين الأشياء ومالكها . فالصديري البسيط مثلاً كان يمثل شخصية صاحبه ووضعه الاجتماعي في نفس الوقت . كان الإنسان ، بالحق الإلهي ، علة كل شيء ، ومفتاح الكون وسيده الطبيعي . أما اليوم فلم يعد هناك شيء ذو بال من كل هذا . ففي الوقت الذي كانت البرجوازية تفقد فيه امتيازاتها وأسباب وجودها كان الفكر يتخلى عن أسسه الباطنية ، وكانت الفينو مينولوجيا تحتل ميدان الأبحاث الفلسفية ، والعلوم الفيزيائية تكتشف سيادة ( قانون ) اللااستمرار discontinu وحتى علم النفس قد مر بطريقة موازية بتحول كلي شامل .

إن معاني العالم الذي حولنا الآن ليست إلا جزئية ومؤقتة ومتناقضة وقابلة دائماً للنقاش والبحث . فكيف يستطيع العمل الفني إذن أن يدعى تصوير معنى معروف مسبق مهما كان هذا المعنى . إن الرواية الجديدة ، كما قلنا في البداية بحث ، ولكنها بحث يخاق بنفسه دلالات نفسه كلما تقدم . هل للواقع معنى ؟ إن الفنان المعاصر لا يستطيع أن يجيب على هذا السؤال : إنه لا يعرف شيئاً عن هذا . وكل ما يستطيع قوله هو أنه ربما صار لهذا الواقع معنى بعد مروره أي بعد أن يصل العمل الفني إلى نهايته .

لم يرى البعض في هذا الرأي تشاؤماً ؟ على أي حال إنه رأى يقف على الطريق المعاكس لطريق التخلي عن كل شيء . إننا لا نؤمن إطلاقاً بالمعاني المصكوكة المتجمدة التي كان النظام الإلهي القديم يعطيها للإنسان ، كما لا نؤمن بتابع هذا النظام أعني النظام العقلاني للقرن التاسع عشر . ولكننا نعلق على الإنسان كل آمالنا : فالأشكال التي يخلقها هي التي تستطيع أن تأتى للعالم بالدلالات .

— الالتزام الوحيد والممكن بالنسبة للكاتب هو الأدب —

و بناء على هذا فليس من المعقول أن ندعى الدفاع عن قضية سياسية حتى وإن بدت لنا هذه القضية عادلة وحتى إن كنا نعمل في حياتنا السياسية من أجل انتصار هذه القضية . إن الحياة السياسية تفرض علينا دائماً أن نفترض معاني معروفة مسبقاً . كالمعاني الاجتماعية ، والمعاني التاريخية ، والمعاني الخلقية إلى غير ذلك . إن الفن أكثر تواضعاً — أو أكثر طموحاً — فبالنسبة له لا شيء معروف مسبقاً .

ليس هناك شيء قبل العمل أو فوقه ، ليس هناك يقين ، كما أنه ليست هناك قضية أو رسالة . إن الاعتقاد بأن الروائي عنده شيء « يريد أن يقوله » وإنه يبحث بعد ذلك عن الكيفية التي يقوله بها يمثل أخطر الأخطاء المناقضة للحقيقة . لأن هذه (الكيف) ، هذه الطريقة في القول هي بالضبط مشروع الكاتب ، هذا المشروع الغامض الذي يصير بعد ذلك المضمون المبهم الذي يحتويه الكتاب . وفي النهاية ربما كان هذا المضمون المبهم لمشروع شكل غامض ، هو الذي سيخدم قضية الحرية . ولكن على أى مدى ؟

## الفصل العاشر

### الزمان والوصف في القصة المعاصرة

١٩٦٣

النقد شيء صعب ، بل أصعب من الفن ، بمعنى من المعاني . فبينما يكتب الروائي بالاعتماد على إحساسه دون أن يحاول دائماً أن يفهم أسباب اختياره لهذا العنصر أو ذاك - وبينما يكتب القارئ بأن يعرف ما إذا كان هذا الكتاب أو ذاك قد أثر فيه ، أو أن يعرف أنه يجب هذا الكتاب أو لا يحبه ، أو أنه قد أفيد منه بجديد أم لا ، نجد الناقد ملزماً بمعرفة أسباب كل هذا : يجب أن يحدد ما أتى به هذا الكتاب وأن يقول لم أحبه وأن يصدر عليه حكماً تقييماً مطلقاً . ولكن ليس هناك قيم إلا للماضي . وهذه القيم ، وهي الوحيدة التي يمكن أن تكون معايير ، قد تكونت بعد الرجوع إلى كبرى روايات آبائنا وأجدادنا ، وفي كثير من الأحيان أسلافنا . إن هذه الأعمال القديمة التي رفضت في الماضي لأنها لم تكن تطابق قيم عصرها ، هذه الأعمال هي التي أتت للعالم بدلالات جديدة ، وقيم جديدة ، ومعايير جديدة نعيش نحن عليها اليوم .

لكن الأعمال الجديدة اليوم ، تماماً كالأمس ، لا يمكن أن يكون لها أسباب وجود إلا إذا كانت تأتي بدورها بمعان جديدة لعالمنا هذا . معان لا يعنها تماماً من أتى بها ، معان ستوجد فقط في المستقبل بفضل هذه الأعمال ، والتي سيعتمد عليها المجتمع لبناء قيم جديدة سيأتي عليها الدور هي أيضاً وتصبح عديمة الجدوى ، بل مؤذية عندما تصبح هناك حاجة للحكم على الأعمال الجديدة التي ستظهر ساعها .

وإذا فالناقد ، مرغماً ، يقف موقفاً متناقضاً . فهو مضطر لأن يحكم على الأعمال الحديثة باستخدام معايير لا تخص هذه الأعمال في أحسن الأحوال . وذلك هو الأمر الذي يجعل الفنان محقاً في عدم رضائه عن النقد . لكن هذا لا ينبغي أن الفنان يخطئ باعتقاده أن في هذا النقد بلاهة أو تهجماً عليه . وما دام

الفنان يعمل لخلق عالم جديد ، ومقاييس جديدة أيضاً ، فيجب أن يقبل أن من العسير عليه ، إن لم يكن من المستحيل ، أن يقيم بنفسه هذا العالم وتلك المقاييس ، وأن يسجل بعدل حساب حسناته وأخطائه .

إن أحسن منهج ممكن ( لتسوية هذا التناقض ) هو عدم الاستقطاب ، وذلك بالضبط ما يحاوله النقد الحى الآن . فبالاستناد إلى التطور التاريخى للأشكال ودلالاتها ، فى الرواية الغربية على سبيل المثال ، يستطيع النقد أن يتخيل ما ستكون عليه دلالات الغد ، ثم يخرج بعد ذلك بحكم مؤقت عن الأشكال التى يخلقها الفنان اليوم .

ولا شك أننا ندرك خطورة مثل هذا المنهج ذلك أنه يفترض تطوراً يكتمل أوفى طريقه للاكمال حسب قواعد حددت قبل هذا التطور . إن الأمور تزداد تعقيداً عندما يقف الناقد فى مواجهة فن ناشئ ، وفن السينما أصدق مثال على هذا ، حيث لا يجد الناقد ماضياً يمكنه الرجوع إليه ، وهذا ما يسبب استحالة أى محاولة لتطبيق منهج عدم الاستقطاب ( أى الخروج من الماضى بنتيجة تدفع الناقد لاستكشاف المستقبل ) . وينبغى أن نضيف أيضاً ، أنه من المفيد فى بعض الأحيان أن يساهم الفنان فى هذا البحث بنصيب « نظرى » بالرغم من أنه بالطبيعة لا يمتلك إمكانية الرؤية الكافية .

لقد لوحظ ، وفى ذلك جانب كبير من الصحة ، أن الجزء الأكبر مما اتفق على تسميته بالرواية الجديدة مفرد للوصف .

وبالرغم من أن هذا الوصف - سواء كان وصف جمادات ساكنة أم خطوطاً عريضة لأحد المشاهد - قد أثر على القراء تأثيراً مرضياً وطيباً فإن حكم كثير من المتخصصين قد جاء فى غير صالحه . فهم يجدون هذا الوصف غامضاً وعديم الحدود . ويقولون إنه عديم الحدود لأنه لا يتعلق مباشرة بالحدث ، وغامض لأنه لا يؤدى الوظيفة التى كان مفروضاً أن يؤديها وهذه الوظيفة الأساسية فى نظرهم هى أن نجعل القارئ يرى .

بل لقد اعتمد البعض على نيات افترضوها عند الكتاب ، وقالوا إن هذه



الروايات المعاصرة ليست إلا أفلاّجاً مجهضة، وأنه من الأجدى أن تحل آلة التصوير السينمائي محل هذا الأسلوب المتداعى . فالصورة السينمائية تستطيع أن ترينا منذ الوهلة الأولى ، وفي ثوان قليلة ، ما يحاول الأدب أن يصوره دون جدوى عبر الصفحات ، هذا من ناحية . ومن ناحية أخرى فإن التفصيلات عديمة الأهمية في الصورة السينمائية تجد نفسها بالقوة محصورة في مكانها . إن بذور تفاحة على سبيل المثال قد تظهر في الصورة لا تشكل أى خطورة حيث إنها لا تستطيع احتلال كل الديكور الذى يجرى فيه الحدث .

وربما كان هذا النقد صحيحاً لو لم يكن يحتوى على تجاهل لخطورة إمكان وجود معنى لهذا الوصف الممارس اليوم في الرواية . ولكن يبدو أن هذا النقد أيضاً يرجع إلى الماضي لكى يحكم على الأبحاث الحالية ويدينها .

ولنعترف أولاً أن الوصف ليس اختراعاً حديثاً . إن الرواية الفرنسية الكبيرة في القرن التاسع عشر ، وبازاك على رأس قائمة كتاب هذه الفترة ، تطفح بالبيوت والأثاث والملابس الموصوفة بدقة وإنهاب شديدين ، هذا دون أن نحسب الوجوه والأجسام وغير ذلك . ولا شك أن هذا الوصف يهدف إلى أن يجعل القارئ يرى وهو ينجح في هذا . كان الوصف في هذا الوقت يهدف في معظم الأحيان إلى بناء ديكور ، وإلى تحديد إطار الحدث وتصوير الشكل الفيزيقي للأبطال والشخصيات الرئيسية . وكان ثقل الأشياء الموضوعة بهذه الطريقة الدقيقة يشكل عالماً مستقراً مؤكداً يمكن الرجوع إليه بعد ذلك بسهولة ، عالم يؤكد ، بفضل تشابهه مع عالم « الواقع » ، صحة الأحداث والكلمات والحركات التي سيملاً بها الكاتب هذا الإطار . إن اليقين الهادئ الذى يفرض به نفسه ترتيب الأماكن والديكورات الداخلية ، وأشكال الملابس وأيضاً الرموز الاجتماعية أو الشخصية المحتواة في كل عنصر ، تلك الرموز التي كان كل عنصر يعال حضوره بها ، ثم أخيراً تلك الغزارة المفرطة في التفاصيل التي كان يبدو أنه من الممكن أن نهل منها إلى ما لا نهاية . . كل هذا كان يحاول إقناع القارئ بوجود موضوعي - خارج الأدب - لعالم يبدو الروائي وكأنه لا يفعل شيئاً سوى تصويره

ونسخه ونقله تماماً كما لو كنا في مواجهة قصة تاريخية أو سيرة أو أى وثيقة .

لقد كان هذا العالم الخيالى يعيش بالضبط نفس حياة نموذج (عالم الواقع) : بل كان من السهل جداً أن تتبع فيه مضى الأيام والسنين . كان القارئ يستطيع أن يرى ، من فصل لآخر ، بل من أول قراءته للكتاب ، فى أقل الأشياء الموصوفة أهمية ، وفى أقل خط فى أى وجه ، نقول كان يستطيع أن يرى الأثر الذى تركه الاستخدام ، والاستهلاك الذى خلفه الزمن .

هكذا إذن كان هذا الديكور صورة للإنسان : كل حائط وكل قطعة أثاث فى الدار كانت بديلاً للشخصية التى تسكن هذا الدار — غنية أو فقيرة قاسية أو عظيمة — هذا بالإضافة إلى أن هذه الأشياء كانت تجدها نفسها خاضعة لنفس المصير ولنفس الحتمية . بل لقد كان القارئ ، وهو فى عجلة لمعرفة الحكاية ، يخول لنفسه سلطة إسقاط الصفحات الوصفية : فالوصف بالنسبة له إطار على الرغم من أن لهذا الإطار معنى مطابقاً لمعنى اللوحة التى يحتويها . والواضح أن هذا القارئ ، لو أسقط صفحات الوصف فى كتابه ، يخاطر بأن يجد نفسه ، بعد أن قلب الصفحات الواحدة بعد الأخرى بسببته المتعجلة ، فى مواجهة نهاية الكتاب وقد تاه منه المضمون تماماً ، فاعتقاده أن كل صفحة وصف ليست إلا إطاراً سيدفعه فى النهاية إلى البحث عن اللوحة نفسها .

لقد تغير مكان ودور الوصف تغيراً جذرياً . فبينما كانت الأبحاث التى تهتم بالوصف تجتاح الرواية ، كان الوصف يفقد معناه التقليدى . لم يعد الوصف الآن مجرد تعريفات تمهيدية تدخل القارئ إلى الكتاب . لقد كان الوصف يستخدم فى تحديد الخطوط العريضة لديكور الرواية ، ثم لإيضاح بعض العناصر التى تتميز بشيء من الأهمية وتعبّر عن شيء ما . أما الآن فلا نتحدث إلا عن جمادات وأشياء لا تكشف عن شيء ولا تعبّر عن معنى ، أو على الأقل هذا ما يحاوله كتاب الرواية الجديدة . لقد كان الوصف يدعى تمثيل واقع موجود مسبقاً ، أما الآن فلا يحاول إلا أن يؤكد وظيفته الخلاقة . كان فيما مضى يهدف إلى أن يجعل القارئ يرى الأشياء ، أما الآن فيبدو أنه يحطم الأشياء ، كان

إصرار هذا الوصف على التحدث بإسهاب عن الأشياء والجمادات لا يهدف إلا إلى إفساد خطوط هذه الأشياء وجعلها غير مفهومة ، بل وإلى إخفاؤها تماماً . وليس نادراً في الحقيقة أن تجد في هذه الروايات الجديدة وصفاً لا يبدأ من لا شيء . فهو لا يقدم أولاً عرضاً شاملاً بل كثيراً ما يبدو وكأنه يولد من جزء صغير من شيء عابر عديم الأهمية — ما يشبه النقطة — يمد الكاتب منه خطوطاً وأشكالاً وبناء بل أكثر من هذا فكثيراً ما يحس القارئ أن الوصف يخترع تلك الخطوط والأشكال ، ثم يناقض نفسه فجأة ويكرر نفسه ، ويبدأ من جديد وينقسم إلى خطوط متوازية إلخ . ومع ذلك فالقارئ يحس أنه قد بدأ يلمح شيئاً ويعتقد أن هذا الشيء سيتضح . لكن خطوط الرسم تتراكم وتتكدس وتنتقل وتنكر نفسها حتى أن الصورة تحاط بالشك والحيرة كلما تقدمت في البناء والاكتمال . وبعد عدة فقرات وعندما ينتهي الوصف يكتشف القارئ أن هذا الوصف لم يترك شيئاً متماسكاً وراءه : لقد اكتمل الوصف في حركة مزدوجة من الخلق والتحطيم ، وهذه الحركة نجدها في الكتاب على كل المستويات وبالذات في التركيب العام للكتاب ، ومن هنا كان هذا الإحساس بالانخداع الملتصق بكل أعمال اليوم .

هذا الاهتمام الشديد بتحديد كل شيء الذي يصل في بعض الأحيان إلى درجة الهلوسة ( مثل هذه التحديدات غير البصرية كاليمين واليسار ، والعد والقياس ، والعلامات الهندسية ) نقول إن هذا الاهتمام لا يصل دائماً إلى أن يمنع العالم عن أن يكون متحركاً حتى في أكثر أشكاله مادياً بل حتى في سويدها سكونه الظاهر . لا أن هذا الاهتمام لا يستطيع أن يوقف هذه الحركة الدائبة . ولسنا نعني هنا الزمن الذي يمر ، ما دامت الحركات والإشارات ، على سبيل المثال ، تصور دائماً على عكس ما هو شائع في حالة اختلاطها بال لحظة وتجمدها في داخلها . إن ما نعنيه هو المادة نفسها ، المادة الصلبة وغير الساكنة في وقت واحد . هذه المادة المتخيلة والحاضرة في الوقت نفسه ، الغريبة على الإنسان والتي لا تكف عن إيجاد نفسها في نفس الإنسان في وقت واحد أيضاً . إن كل أهمية

الصفحات الوصفية — أى الصفحات التى يحتلها الإنسان — لا تكمن فى الأشياء الموصوفة ولكن فى حركة الوصف نفسها .

وهكذا نرى إلى أى حد يخطئ من يقول : إن مثل هذه الكتابة تتجه نحو الفوتوغرافيا أو نحو الصورة السينمائية . إن الصورة الملتقطة على حدة لا تستطيع إلا أن ترى القارئ مثلما يفعل الوصف البلازمى وتبدو كأنها مصنوعة لتحل محل هذا النوع من الوصف ، وذلك ما لا تحرم السينما الطبيعية نفسها من فعله .

الخلاصة أنه إذا كان على النقاد أن يبحثوا عن الأثر الفعال للخلق السينمائى الذى أثر فى كثير من كتاب الرواية الجديدة ، فيجب أن يبحثوا فى شيء آخر وليس فى الوصف . إذ ليست موضوعية الكاميرا هى ما يثير اهتمام كتاب الرواية الجديدة ، وإنما إمكانياتها فى الميدان الذاتى والخيالى . إنهم لا يرون السينما كوسيلة تعبير ، ولكن بحث يثير اهتمامهم أكثر فهو ذلك الشيء الذى لا يخضع لسلطات الأدب : أعنى الصورة والشريط المسجل وفوق كل شيء إمكانية التأثير على حاستين فى وقت واحد أى العين والأذن . إن ما يثير اهتمامهم بالسينما هو تلك الإمكانية فى التصوير التى تتميز بمظهر شديد الموضوعية بالرغم من أنه تصوير لا يعالج إلا ما هو حكم وذكرى ، أى بالاختصار ما هو خيال .

هناك ميزة رئيسية فى هذا الصوت الذى يسمعه المتفرج ، وفى الصورة التى يراها : تلك الميزة هى الحضور *présence* إن قطعات المونتاج وتكرار المشاهد والتناقضات والشخصيات التى سرعان ما تتجمد مثلما يحدث فى صور الهواة . . كل هذا يعطى لهذا الحاضر المستمر كل قوته وحيويته . ليس هناك اهتمام بطبيعة الصور ، وإنما بالتكوين وهذا هو ما قد يجد فيه الروائى بعض اهتماماته الكتابية ولكن فى حالة أخرى .

إن هذه البناءات الفلمية الجديدة أعنى هذه الحركة المكونة من الصور والأصوات تؤثر مباشرة على المتفرج العادى غير المدارس . بل يبدو أن تأثير السينما على الكثيرين أكثر قوة بكثير من قوة تأثير الأدب . ومع ذلك فهى تثير

حتى في قلب النقد السينمائي التقليدي رد فعل دفاعي أكثر قوة مما تثيره الرواية الجديدة في نقاد الأدب .

ولقد مررت بنفسى بمثل هذه التجربة ، عند ظهور ثاني أفلامي ( الخالدة ) . ويجب ألا نتمعجب للأحكام غير المؤيدة التي كتبها معظم النقاد اليوميين عن هذا الفيلم ، ولكن قد يكون مهماً أن نلاحظ بعض هذه الانتقادات فهي ، تكشف عن أشياء كثيرة ، أكثر مما يكشف مديحهم . وها هي ذى النقاط التي هاجمها معظم النقاد بقوة وبقسوة شديديتين . أولاً : افتقاد الممثلين إلى التمثيل « الطبيعي » . ثانياً : استحالة التفريق بوضوح بين ما هو « واقع » وما هو عقلي ( ذكريات أو خيالات ) . ثالثاً : اتجاه العناصر الحاملة لشحنات عاطفية قوية إلى التحول إلى صور كارت بوستال أشبه بالكليشيات ( السياحية بالنسبة لاستامبول والجنسية بالنسبة للبطله ) .

وإننا لنلاحظ الآن أن هذه الانتقادات الثلاثة تكون في مجموعها انتقاداً واحداً هو أن بناء الفيلم لا يعطي الثقة للحقيقة الموضوعية للأشياء . وهناك ملاحظتان تفرضان نفسيهما فيما يخص هذا الموضوع . فأولاً : استامبول مدينة حقيقية ، وأنها هي التي نراها بين الحين والآخر أثناء العرض . نفس الشيء بالنسبة للبطله فهي مجسدة في امرأة حقيقية . وثانياً : أن كل ما يخص الحكاية كاذب ، فلا الممثل ولا الممثلة قد ماتا أثناء إخراج الفيلم ولا الكلاب أيضاً . إن ما يحير المتفرج ، هذا المتفرج المقيد إلى الواقعية ، هو أننا لا نحاول هنا أن نجعله يصدق شيئاً ، بل أكاد أن أقول إننا نحاول أن نجعله لا يصدق شيئاً مما يدور أمامه . إن « الحقيقى » و « الكاذب » ومشكلة إيهام المتفرج بصدق هذا أو ذاك هذا كله أصبح موضوع كل عمل حديث . إن هذا العمل بدلا من أن يدعى أنه قطعة من الواقع يتطور وينمو أمام المتفرج على اعتبار أنه خواطر عن هذا الواقع ( والقليل من الواقع كما تشاءون ) . إن العمل لا يحاول أن يخفى طابعه الكاذب بالضرورة عند ما يقدم نفسه على أنه « قصة معاشه » إننا نجد في هذا الأسلوب السينمائي وظيفة تقارب تلك الوظيفة التي يقوم

بها الوصف في الرواية الجديدة — إن الصورة المعالجة بهذه الطريقة ( بالنسبة للممثلين والديكور والمونتاج وعلاقاته بالصور ) تمنع المتفرج من التصديق في نفس الوقت الذي تؤكد فيه ما تريد أن تقول تماماً كما في الرواية الجديدة عندما لا يمكن الوصف من رؤية الشيء الموصوف في نفس الوقت الذي يصفه فيه .

نفس هذه الحركة التناقضية ( البناء أثناء الهدم ) نجدها في معالجة الزمن . إن الفيلم والرواية يقدمان أنفسهما دائماً في شكل تطور زمني — على العكس تماماً من الأعمال التشكيلية كاللوحات وقطع النحت — إن الفيلم ، تماماً مثل العمل الموسيقي يقاس زمنياً بطريقة شديدة التحديد ( على حين أن القراءة عمل قد يستغرق زمناً مختلفاً من صفحة لأخرى ومن قارئ لآخر ) . وعلى العكس من هذا كله فإن السينما لا تعرف إلا زمناً واحداً هو الحاضر . وعلى أي حال فإن الفيلم والرواية يلتقيان اليوم في بناء اللحظات والفواصل والتواليات الزمنية ، وهي كلها أزمنة لا ترتبط إطلاقاً ولا تشابه أزمنة الساعة والنتيجة . ولنحاول الآن أن نحدد بوضوح أكثر دور هذه العناصر .

لقد تردد كثيراً في السنوات الأخيرة أن الزمن هو « الشخصية » الرئيسية في الرواية المعاصرة . فنذ أعمال بروسست وكافكا والعودة إلى الماضي ، وقطع التسلسل الزمني يدخلان أساسياً في تكوين الحكاية وعمارها . نفس الأمر ما زال يطبق على السينما : فكل عمل سينمائي يحدث هو تفكير وتأمل في الذاكرة الإنسانية وشكوكها وإصرارها ومآسيها إلخ .

كل هذا قد قيل بشيء من السرعة . وإذا كان الزمن الذي يمر هو بحق الشخصية الجوهرية في كثير من أعمال بداية القرن وما بعدها مثلما كان في أعمال القرن الماضي ، فإن الأبحاث الحالية تحاول في معظم الأحيان أن تضع بناءات عقلية خالية من « الزمن » . وذلك بالضبط هو ما يجعلها محيرة عند الوهلة الأولى ، وسأخذ عدة أمثلة أيضاً من كتيبي أو أفلامي التي حاول النقد الواسع الانتشار أن يشوه المعنى الخاص بالزمن فيها .

لقد فسر فيلم « العام الماضي في مارينباد » ، بسبب عنوانه وبسبب الأعمال

التي أخرجها الآن رسيني من قبل ، على أنه تنويع من التنويعات السيكلوجية الكثيرة على موضوع الحب الضائع والنسيان والذكرى . وهذه هي أكثر الأسئلة التي كانت تثار عند ظهور هذا الفيلم : هذا الرجل وتلك السيدة أهما قد تقابلا وتحابا فعلا في العام الماضي في مارينباد ؟ وهذه المرأة أهى متذكرة كل شيء وتدعى أنها لا تعرف هذا الفتى الغريب ؟ وأم أنها قد نسيت بالفعل كل ما كان بينهما ؟ وغير ذلك من الأسئلة . ويجب أن نقولها بوضوح : هذه الأسئلة عديمة المعنى تماماً . إن العالم الذي تدور فيه أحداث الفيلم هو عالم الحاضر المستمر ، هذا الحاضر الذي يجعل الاستعانة بالماضي والذاكرة أمراً مستحيلاً .

إنه عالم بلا ماضٍ يكتفى بذاته في كل لحظة ، ويمحو نفسه كلما تقدم . إن هذا الرجل وتلك السيدة لا يشرعان في الوجود الفعلي إلا عندما يظهران على الشاشة . وقبل ذلك فهما لا شيء . وبعد أن ينتهى العرض فلنهما يصبحان لا شيء من جديد . إن وجودهما لا يدوم إلا بدوام عرض الفيلم . ولا يمكن أن يكون هناك واقع خارج الصور التي نشاهدها والكلمات التي نسمعها .

وعلى هذا فإن زمن العمل المحدث ليس بأى حال مخلصاً أو عجالة لزمن آخر أكثر امتداداً وأكثر واقعية ، وهو زمن الحادثة أو الحكاية المعروضة أو المقصودة . على العكس ؛ ففي العمل الحديث نجد تطابقاً مطلقاً بين الزمنين . إن كل حكاية مارينباد لا تحدث في سنتين ولا في ثلاثة أيام وإنما في ساعة ونصف ساعة بالضبط ، وفي نهاية الفيلم عندما ياتى البطل بالبطاة ليسيراً معاً فذلك يبدو وكأن هذه السيدة قد وافقت على أنه كان بينهما شيء ما في العام الماضي في مارينباد . ولكننا نحن المتفرجين نفهم أننا كنا هذا العام الماضي طيلة العرض وأننا كنا في مارينباد . إن قصة الحب هذه التي يقصها علينا الفيلم وكأنها شيء حدث في الماضي هي في الحقيقة تدور أمام أعيننا هنا والآن ولا تقص علينا . لأنه من المفهوم أن ليس هناك مكان آخر ممكن أكثر من إمكانية وجود ماضٍ .

ورب قائل : إذا كان الأمر هكذا فكيف تفسر المشاهد التي شاهدناها وماذا يعنى بالذات التوالى السريع لهذه الصور النهارية الساطعة والليلية المظلمة ،

وماذا تعنى عملية تغيير الثياب التى لا تكف والتى لا تتفق مع الفترة الزمنية التى يعرض الفيلم أثناءها ؟ الحقيقة أن الأدور تصبح أكثر تعقيداً هنا . إذ لا يمكن أن يحدث هذا إلا فى الميدان الذاتى ، العقلى والشخصى . إن هذه الأشياء تحدث فى رأس شخص ما . ولكن من هو ؟ البطل الذى يقص ؟ أم البطلة المنودة ؟ أم فى رأسيهما معاً بالتبادل ؟ الحقيقة أنه من الضرورى أن نتفق على حل من نوع آخر وهو ما يلي : إذ كان الزمن الوحيد المهم هو زمن الفيلم نفسه فإن الشخصية الوحيدة المهمة فى كل هذا هى « المتفرج » ، نفي رأسه هو تدور أحداث القصة ، هذه القصة المتخيلة بواسطته .

مرة أخرى نقول إن العمل ليس شاهداً على واقع خارجى . وإنما هو واقع نفسه . وهكذا فإنه من المستحيل على أى كاتب أن يطمئن المتفرج القلق على مصير أحد الأبطال بعد كلمة « النهاية » فبعد هذه الكلمة لا يحدث شيء على الإطلاق للتوضيح أو التعريف . إن المستقبل الوحيد الممكن بالنسبة لأى عمل هو أن يحدث من جديد ، أى أن توضع شرائط الفيلم مرة أخرى فى آلة العرض . لقد كان من العبث أيضاً أن يعتقد البعض أن فى روايتى « الغيرة » التى نشرت قبل ذلك بعامين نظاماً لدوران الأحداث واضحاً واحداً غير نظام جمل الكتاب . . . وأن ما حدث هو أننى كنت أتسلى بأن أخلط نتيجة سنوية منظمة كما يخلط لاعب الورق أوراق اللعب . لقد كتبت هذه القصة بحيث تؤدي أى محاولة لبناء تتابع زمنى خارجى إلى سلسلة من التناقضات أى إلى طريق مسدود . ولم يكن هذا من أجل هدف أبلى هو إثارة حيرة الأكاديميين ، ولكن لأنه لم يكن هناك بالنسبة لى أى ترتيب أو أى نظام خارج نطاق الكتاب . لم يكن الكتاب مجرد عمالية قصص مختلفة بمحاذاة بسيطة خارجة عنه . إن توالى الأحداث هنا لا ينتمى لواقع آخر غير واقع الكتاب ، إنه توالى حدث لا يقع فى مكان آخر سوى رأس هذا القصاص غير المرنى أى الكاتب والقارئ .

كيف يمكن لهذا المفهوم إذن أن يسمح للزمن بأن يكون الشخصية الرئيسية ،



فى الكتاب أو الفيلم ؟ أليس من المعقول أن يطبق هذا المفهوم على الرواية التقليدية والبلزائية ؟ لقد كان الزمن ياحب دوراً فى هذه الروايات ، والدور الأول أيضاً : لقد كان يكمل الإنسان ، وكان منفذاً ومقياساً لمصير الإنسان . وسواء كان بالصعود أو بالهبوط فقد كان الزمن يحقق المستقبل : ضمان المجتمع فى محاولته لغزو العالم ويؤكد فى الوقت نفسه حتمية الطبيعة أى صيرورة الإنسان إلى الموت ، وارتباط ظرف وجوده بهذه الحتمية . لهذا السبب لم يكن ممكناً أن تواجه العواطف والأحداث إلا فى تطور زمنى أى ميلاد ثم نمو ثم ازدهار ثم انحدار ثم سقوط .

هذا بينما نجد الزمن فى الرواية الحديثة وكأنه منفصل عن زمنيته . إنه لا يجرى ولا ينهى شيئاً . ولا شك أن هذا هو السبب الذى يعلل تلك الخيبة التى تتلو الانتهاء من قراءة كتاب أو مشاهدة فيلم من هذا النوع المحدث . وعلى قدر ما كان القارئ يجد شيئاً من الرضى فى « مصير » شىء ما أو إنسان ما فى الرواية التقليدية حتى وإن كان هذا المصير تراجعياً فإن أجمل الأعمال المحدثه تركه فارغاً مشوشاً . إن الرواية الجديدة لا تدعى فقط أنها لا تطمح إلى واقع آخر غير واقع القراءة أو المشاهدة وإنما تبدو أيضاً ودائماً محتجة على نفسها وتزداد شكاً فى المكان . إن الوصف يتردى ويناقض نفسه ويدور حول نفسه واللمحظة تنكر الاستمرار .

وعلى هذا فإذا كانت الزمنية تملأ الانتظار ( أى توقع المستقبل ) فإن اللحظية تخييه تماماً فهى لا تصب فيه زمناً يتحول إلى ماض ، تماماً مثلما ينجو علم الاستمرار المكاني من فخ الحكاية . إن الوصف الذى تنزع حركته كل ثقة فى الشىء الموصوف وهؤلاء الأبطال الذين لا يتمتعون بأى مظهر طبيعى ولا شخصية محددة وهذا الحاضر الذى يخلق نفسه باستمرار ويتكرر ويزدوج ويتطور ويناقض نفسه دون أن يتكدس أبداً ليكون ماضياً — أى « حكاية » بالمعنى التقليدى للكلمة — كل هذا يدعو القارئ ( أو المتفرج ) إلى طريقة أخرى فى المساهمة غير التى اعتاد عليها . وإذا كان القارئ يجد نفسه مدفوعاً فى بعض

الأحيان لأن يدين أعمال عصره ، أى هذه الأعمال التى تخاطبه بطريقة أكثر مباشرة وإذا كان يشكو من أنه قد استبعد واحتقر ونحى جانباً بواسطة المؤلفين فذلك لأنه يصّر دائماً على البحث عن وسيلة اتصال اختفت ولم تعد هى التى يقدمها له المؤلف الآن .

إن الكاتب المحدث لا يهمل القارئ ولكنه يطالب بالضرورة المطابقة لأن يساهم القارئ مساهمة فعالة واعية بل خلاقية . إن ما يطلبه المؤلف من القارئ ليس استقبال عالم كامل ممتلئ مغلق على نفسه ، بل على العكس إنه يسأله أن يساهم فى عملية الخلق وأن يخترع بدوره العمل الذى يقرأ - والعالم أيضاً - وأن يتعلم بهذه الطريقة أن يخاق حياته . . .

## الفصل الحادى عشر

### من الواقعية إلى الواقع

١٩٥٥ - ١٩٦٣

كل الكتاب يعتقدون أنهم واقعيون . ولا أحد منهم يقول عن نفسه أنه تجريدى أو ميال للأوهام والخيال والفانتازى . . لا أحد يعتقد أنه مزيف . والحقيقة أن الواقعية ليست نظرية محددة واضحة بلا غموض تسمح بأن يقف بعض الكتاب على نقيض من كتاب آخرين . بل بالعكس أن الواقعية اليوم علم يجمع تحته الغالبية العظمى - أو المجموع العام - لكتاب هذا العصر . ولا شك أن من الضرورى تصديقهم فيما يخص هذه النقطة . فالعالم الواقعى هو الذى يشير اهتمامهم وكل منهم يحاول بكل ما يستطيع أن يخلق « واقعاً » .

ولكن إذا كانوا يجتمعون كلهم تحت علم الواقعية فليس ذلك لقيادة معركة مشتركة وإنما لكى يمزق كل منهم الآخر . إن الواقعية هى الأيديولوجية التى يشهرها كل منهم فى وجه زميله ويعتقد أنها ميزة يمتلكها وحده دون غيره . ولقد كانت الأمور دائماً على هذا المنوال : فبالاهتمام بالواقعية كانت كل مدرسة أدبية جديدة تريد تحطيم المدرسة السابقة عليها ، كانت الواقعية كلمة السر التى استخدمها الرومانتيكيون ضد الكلاسيكيين . ثم استخدمها الطبيعيون ضد الرومانتيكيين . بل جاء السرياليون وأكدوا بدورهم أنهم لا يهتمون بشيء إلا بعالم الواقع . ويبدو أن الواقعية شيء مختلف عليه بين الكتاب تماماً مثل « الإدراك السليم » Le bon sens المختلف عليه عند ديكارت : أ

وهنا أيضاً يجب أن نخلص إلى أن الجميع على حق . وإذا كان الكتاب لا يتفقون فذلك لأن لكل منهم أفكاره الخاصة عن الواقع . كان الكلاسيكيون يعتقدون أن الواقع كلاسيكى وكان الرومانتيكيون يعتقدون أنه رومانتيكى والسرياليون أنه سريالى واعتقد كلاوديل أنه ذو طبيعة إلهية . واعتقد كامو أنه عبثى . واعتقد الملتزمون أنه اقتصادى وأنه ينحو نحو الاشتراكية . كل منهم

يتحدث عن العالم كيفما يراه ولكن لا أحد يراه مثلما يراه الآخر .  
وهنا يمكننا أن ندرك بسهولة لم قامت الثورات الأدبية دائماً باسم الواقعية .  
فعندما يفقد أحد الأشكال الأسلوبية حيويته الأولى وقوته وحرارته ، عندما  
يصبح « وصفه شائعة » وأكاديمية لا يحترمها التابعون إلا بالروتين والتقاعس دون  
أن يتساءلوا عن ضرورتها ، عندما يحدث هذا يشكل اهتمام الصيغ الميتة ضرورة  
الرجوع إلى الواقع والبحث عن أشكال جديدة كفيّة بإزاحة هذه الأشكال  
الميتة لتحل محلها .

إن اكتشاف الواقع لا يمكن أن يستأنف مسيرته إلا إذا هُجرت الأشكال  
المستهلكة تماماً ، إلا إذا اعتبرنا أن العالم من الآن فصاعداً قد اكتشف تماماً  
( وفي هذه الحالة فإن أحكم الكتاب هو من يكف عن الكتابة ) ولا يمكن  
إلا أن نحاول الذهاب إلى أبعد من ذلك . ليست المسألة هي أن نأثى بشيء أحسن  
وإنما أن نتقدم في تلك الطرقات المجهولة حيث تصير الطريقة الجديدة في الكتابة  
شيئاً ضرورياً .

ورب قائل : وفيه إذن فائدة هذا السير طالما كان مآله ، طال الزمن  
أو قصر . إلى أكاديمية جديدة سرعان ما تتجمد هي الأخرى مثلما حدث من  
قبل ؟ ذلك بدوره يدعو للسؤال التالي : لم نعيش طالما كان يجب علينا أن نموت  
ونخلى المكان لأحياء آخرين ؟ إن الفن حياة ، لا شيء فيه يكسب بشكل نهائي .  
ولا يمكن للفن أن يوجد دون إعادات النظر المستمرة هذه . إن حركة هذه  
التطورات والثورات هي التي تصنع الازدهار الدائم للفن .

هذا بالإضافة إلى أن العالم يتغير أيضاً . فموضوعياً ، وفي كثير من النقاط ،  
ليس العالم مثلما كان منذ مائة عام مثلاً . لقد تطورت الحياة المادية والفكرية  
والسياسية بشكل واضح مثلما تغير المظهر الفيزيقي لمدننا وبيوتنا وقرانا وطرقنا  
إلخ . هذا من ناحية . . ومن ناحية أخرى فإن معارفنا عما فينا وعما هو موجود  
حولنا ( ونعني المعرفة العملية سواء في علوم المادة أو في علوم الإنسان ) قد صادفت

هي أيضاً انقلاباً صارخاً . وبسبب هذا وذاك ، تغيرت تماماً العلاقات الذاتية التي نمارسها والعالم .

إن التعديلات الموضوعية التي طرأت على الواقع مضافاً إليها « تقدم » علومنا الفيزيائية قد أثارت بعض أصداء قوية — وما زالت تثير حتى الآن — في مفاهيمنا الفلسفية وعلمنا الميتافيزيقي وعلمنا الأخلاقي . وإذن فإذا كانت الرواية لا تفعل شيئاً سوى تمثيل الواقع فليس طبيعياً ألا تتطور قواعدها واقعيتها بالتوازي مع التطورات الأخرى .

وإذا كان واجب الرواية هو أن تعرض واقع اليوم فليست رواية القرن التاسع عشر بحال هي الأداة الطيبة لذلك ، تلك الرواية التي يعتب النقد السوفيتي — بيقين أكثر هدوءاً من النقد البرجوازي — على الرواية الجديدة في كل مناسبة أنها تريد الانفصال عنها ، على حين تستطيع رواية القرن التاسع عشر هذه أن تستخدم ( على حد قولهم ) في عرض آلام العالم الحالي ووسائل علاجها ، هذا طبعاً مع بعض التعديلات في التفاصيل إذا دعت الحاجة لهذه التعديلات ؛ وكأننا بصدد إدخال بعض التحسينات على مطرقة أو منجل . وإذا اكتفينا بتشبيه الأداة هذه فسنقول أن لا أحد يعد آلة حصد وضرب القمح الميكانيكية تحسيناً للمنجل ، والأولى والحالة هذه ألا يعدها أحد آلة تستخدم في حصاد لا علاقة له بحصاد القمح .

لكن هناك ما هو أخطر . فالرواية ليست أداة على الإطلاق كما شرحنا عبر صفحات هذا الكتاب . الرواية ليست شيئاً يصنع خصيصاً لأداء وظيفة محددة من قبل . إن الرواية لا تستخدم في عرض أو ترجمة أشياء موجودة قبلها وخارجها . إنها لا تعبر . إنها تبحث وما تبحث عنه هو نفسها .

إن النقد الأكاديمي في الغرب كما في البلاد الشيوعية يستخدم كلمة « واقعية » وكأن الواقع شيء قد تكون تماماً ( سواء كان هذا مؤقتاً أو بشكل دائم ) قبل ظهور الكاتب على خشبة الكتابة . وهكذا يرى هذا النوع من النقد أن دور الكاتب ينحصر في « استكشاف » واقع عصره وفي « التعبير عنه » .

إن الواقعية حسب هذه النظرة ستكتفى بمطالبة الرواية باحترام الحقيقة، وبناء على هذا فستنحصر صفات الكاتب في نفاذ ملاحظاته وفي اهتمامه الشديد بالصراحة ( هذا الاهتمام المرتبط دائماً بالأسلوب المباشر ) ، وإذا نحينا جانباً موقف الاشمئزاز المطلق الذي تقفه الواقعية الاشتراكية تجاه موضوع الحياة الزوجية والانحرافات الجنسية فسنجد أنها لا تعنى إلا بالتصوير الصريح للمشاهد المؤلة القاسية ( دون أن تجد في هذا ما يصدم القارئ . . . بالسخرية ! ) مع الاهتمام الخاص بمشاكل الحياة المادية وبالذات تلك المشاكل الخاصة بالمصاعب العائلية وطبقات الفقراء . وهكذا يصير المصنع بطبيعته أكثر واقعية من فاخر الحياة وخواوها من المشاغل ، والتنافس أكثر واقعية من السعادة . إن هذا الاتجاه في مجموعته العام لا يهدف إلا لإعطاء العالم ألواناً ومعاني خالية من الميوعة والليونة في إطار يشبه إطار إميل زولا وإن تنوعت درجات افتقار هذا الإطار للأصالة .

إن كل هذا يبدو عديم المعنى ابتداء من اللحظة التي ندرك فيها أن كل إنسان يرى في العالم واقعه الخاص به وندرك أيضاً أن الرواية هي ما يخلق هذا الواقع الخاص . إن الكتابة الروائية لا تهدف إلى الإعلام ، مثلما تفعل النشرة الدورية أو الشهادة أو المعادلة العلمية وإنما تكون الواقع . إنها لا تعرف عما تبحث وتجهل الذي تريد أن تقوله ، إنها اختراع ، اختراع للعالم وللإنسان ، اختراع دائم ومستمر وموضوع دائماً على بساط المناقشة والبحث . إن كل هؤلاء ، سياسيين أو غير سياسيين ، الذين لا يطالبون الكتاب بشيء آخر سوى الأنماط التقليدية — ويخشون فوق كل شيء روح المناقشة لا يستطيعون شيئاً إلا خشية الأدب وعدم الثقة به .

لقد حدث لي ذات مرة ، مثلما يحدث لكل كاتب ، أن وقعت للحظة ضحية للوهم الواقعي هذا . ففي الفترة التي كنت أكتب فيها رواية « البصااص » "Le Voyeur" وبينما كنت أصر على أن أصف بدقة شديدة الطريقة التي يطير بها طائر الغر وحركة الأمواج ، سنحت لي فرصة للقيام برحلة شتاء قصيرة على الشاطئ البريتوني وفي الطريق كنت أقول لنفسى : « ها هي ذى فرصة طيبة

لمراقبة الأشياء « على الطبيعة ، ولإنعاش ذاكرتى » ولكن ما إن رأيت أول طائر  
بحر حتى أدركت الخطأ الذى وقعت فيه . فمن ناحية فإن طيور الغر التى رأيتها  
على الطبيعة لا تشبه تلك التى وصفتها إلا بطريقة غامضة مبهمه ومن ناحية أخرى  
فقد استوى عندى هذا الأمر إذ لم يعد يهمنى أن تشبهها أو لا . كانت طيور  
الغر الوحيدة التى تهمنى فى هذه اللحظة هى تلك الطيور الكائنة فى رأسى أنا .  
وربما كان لهذه الطيور المتخياة علاقة ما بطيور الواقع وربما بطيور بروتافى ،  
لكنها تغيرت وصارت فى الوقت نفسه أكثر واقعية أو هكذا بدت لأنها صارت  
بعد ذلك خيالية .

فى بعض الأحيان ، عندما يطاردنى النقد باعتراضات من نوع : « إن الأشياء  
لا تحدث هكذا فى الحياة » أو « ليست هناك أية فنادق تشبه هذا الذى تصوره  
فى مارينباد » أو « إن الزوج الغيور لا يتصرف مثلما يتصرف الزوج فى روايتك »  
« الغيرة » أو « إن المغامرات التركية التى يمر بها بطلك الفرنسى غير ممكنة  
الحدوث » أو « إن جنديك الضائع فى التيه Le Labyrinthe لا يضع شاراته  
العسكرية فى مكانها الصحيح » إلى غير ذلك ، أحاول أن أضع حججى على  
بساط الواقعية وأتحدث عن الوجود الذاتى لهذا الفندق أو الحقيقة السيكلوجية  
المباشرة ( أى التى لا تطابق التحليل ) لهذا الزوج القلق الذى تحيره تصرفات  
زوجته المريبة أو الطبيعية بشكل مفرط . وإننى آمل أن تكون رواياتى وأفلامى  
قابلة للحماية من هذه الناحية أيضاً . ولكننى أعلم جيداً أن كلمتى ليست هنا .  
فأنا لا أدون أو أسجل وإنما أبنى وتلك هى مهمتى الأولى . لقد كان هذا أيضاً  
حلم فلوبير : بناء شىء من لا شىء يستطيع أن يقف وحده دون الاستناد  
إلى شىء خارج العمل الأدبى . هذا الحلم هو اليوم مطمح الرواية .

نستطيع أن ندرك إذن كيف أنه لا يمكن لمعايير « التشابه » ومطابقة « النمط »  
أن تستخدم الآن كمعايير يقاس بها العمل الأدبى المعاصر .

إن كل شىء فى الرواية المعاصرة يجرى كما لو كان الزيف – أى الممكن  
والمستحيل والمغرض والكاذب . . إلخ – قد صار أحد الموضوعات المفضلة

للإبداع الخيالى المعاصر ، لقد ظهر نوع جديد من القصاصيين : هذا القصاص الجديد ليس فقط إنساناً يصف الأشياء التى يراها وإنما يخترع الأشياء من حوله ويرى الأشياء التى يخترعها . وهؤلاء الأبطال - القصاصون ما إن يشرعوا ولو لفترة قصيرة جداً فى مشابهة « الشخصوس » حتى يتحولوا إلى كذابين شيزوفرانيين مهلوسين أو حتى كتاباً يخلقون حكاياتهم الخاصة بهم وحدهم . ويجب أن نشير هنا ما دمنا ننظر من هذه الزاوية إلى ريمون كينو وروايته الأشواك Le Chiendent وبعيداً عن روى Loin de Rueil على وجه الخصوص حيث الحركة دائماً والمعقدة فى معظم الأحيان هما بمنتهى الدقة حركة وعقدة الخيال .

وإذن فى هذه الواقعية الجديدة تنعدم تماماً مسألة الحقيقة Vérisme إن التفاصيل الصغيرة التى « تثير الإحساس بالحقيقة » لم تعد تحتل انتباه المؤلف لا فى الواقع ولا فى الأدب ، إن ما يثيره حقاً هو ذلك التفصيل الصغير الذى يبدو مزيفاً - والذى نجده بعد عديد من المغامرات فى هذا الكتاب .

إن هذا الشيء المزيف هو الذى نجده فى يوميات كافكا . فهو عندما يسجل الأشياء التى رآها فى النهار أثناء نزهته فإنه لا يتذكر إلا أشياء مشوشة ليست فقط عديمة الأهمية وإنما منفصلة تماماً ، بالنسبة له ، عن دلالاتها وبالتالى عن مشابهتها للواقع - ابتداء من الحجر الملقى فى وسط الطريق دون معرفة سبب وجوده هكذا ، حتى الحركة الغريبة غير المكتملة المترددة التى يأتى بها أحد العابرين والتى تبدو عديمة الوظيفة والهدف تماماً . إن الجمادات الجزئية أو المنفصلة عن استخدامهما للحظات أوقف جريانها والكلمات التى انفصلت عن نصها الذى يشملها أو الأحاديث المتقاطعة المختلطة وكل ما يبدو مزيفاً غير حقيقى وكل ما يبدو غير طبيعى ، كل هذا يشكل النغمة الحادة الدقيقة التى ترن فى أذن الروائى .

أىكون هذا ما اتفق على تسميته بالعبث absurde ؟ لا بالقطع فى عمل آخر نجد عنصراً عقلائياً تماماً وعماماً يفرض نفسه فجأة بشكل جلى واضح وبحضور بغير سبب وضرورة بغير موجب .



إنه عنصر كائن est وهذا كل شيء ؛ لكن هناك خطورة يشكّلها هذا الحضور الذى بلا سبب والضرورة التى بغير موجب ، إذ بالشك فى أن يكون هذا عبثاً يظهر من جديد خطر الميتافيزيقا . ذلك أن اللامعنى واللاسببية والفراغ كل هذا يجر إلى العوالم الخلفية وعوالم ما فوق الطبيعة .

مغامرة كافكا الفاشلة فى هذا الميدان مثال طيب . إن هذا الكاتب الواقعى (واقعى بالمعنى الجديد الذى نحاول تحديده أى خالق لعالم مادى حاضر بالخيال) هو أكثر الكتاب الذين حملوا وأثقلوا بالمعانى — المعانى العميقة . بواسطة معجبيه ومفسرى أعماله . لقد أصبح كافكا سريعاً وقبل كل شيء فى نظر الجمهور يتصنع الحديث عن أشياء من هذا العالم ولا يهدف إلا لأن يجعلنا نلمح وجوداً معقداً لعالم يكمن بعد الواقع وهكذا يرى الكثيرون أنه يصف من بين سكان القرية عذابات جواله العنيد (المزيف) . وروايته والحالة هذه لن تهدف إلا لأن تجعلنا نحلم بحياة قريبة وبعيدة لقلعة غامضة . وهكذا يعتقد الكثيرون أيضاً أن فرانز كافكا عندما يرينا المكاتب والسلام والممرات التى يطارد فيها يوسف ك . . العدالة فإنه لا يفعل هذا بهدف آخر سوى محادثتنا عن الفكرة الدينية « للغفران » وهكذا يرى الجمهور العالم كل ما يأتى به كافكا .

إن نصوص كافكا . على هذا الأساس تصبح صوراً مجازية لا تتطلب شرحاً فحسب ( شرح يُلخصها <sup>(١)</sup> ) ولكن الأمر على العكس من هذا تماماً ، فالقراءة الأولى غير المتخصصة لأعمال كافكا تقنعنا بالواقعية المطلقة للأشياء التى يصفها . إن عالم رواياته المرئى هو بالنسبة له العالم الواقعى . أما ما وراء هذا ( إن كان هناك شيء ما ) فيجب أن يبدو عديم القيمة فى مواجهة جلاء الأشياء

(١) يُلخصها إلى درجة أن يستنفذ كل محتوياتها بل يحطم هذا الشرح الكون الملموس الذى يشكل نسيج هذه النصوص . وكأن على الأدب برغم كل شيء أن يتحدث دائماً عن شيء آخر . هذه الفكرة تعنى أنه سيكون هناك دائماً عالم حاضر وعالم واقع الأول هو وحده المرئى والثانى هو وحده المهم . أما دور الروائى فهو دور الوسيط فبواسطة الوصف الخداعى للأشياء المرئية — أشياء هى نفسها عديمة الجدوى تماماً — يستثير الروائى عالم الواقع الذى يخفى وراء هذه الأشياء .

والحركات والكلمات إلخ إلخ . . إن الإحساس بالهلوسة لا يأتي إلا من الدقة الغريبة وليس من ضبابية الأشياء وتذبذبها ، ولا شيء أكثر غرابة وخيالية من الدقة في نهاية الأمر . وربما كانت سلام كافكا تقود إلى مكان آخر ، ولكن هذا لا يمنع حضورها وإننا نرى كل درجة منها ونتابع تفاصيل الحديد والصور . وربما كانت الجدران الرمادية تخفي شيئاً خلفها ، ولكن الذاكرة تتوقف عندها عند شقوقها ودهانها الذي تساقط ، حتى الأشياء التي يبحث عنها البطل تخفى أمام الإصرار الشديد الذي يضعه هذا البطل في بحثه وأسفاره وحركاته ، إنها الأشياء الحقيقية الوحيدة في الرواية ، الأشياء التي يمكن الإحساس بها . إن علاقات الإنسان مع العالم في كل أعمال كافكا لا تحمل طابعاً رمزياً ولكنها مصورة بطريقة مباشرة وسريعة .

هناك معان ميتافيزيقية عميقة تماماً ، مثل المعاني السيكلولوجية والخلقية ، وعملية أخذ معان معروفة مسبقاً للتعبير عنها ، عملية تتناقض مع الضرورة الأولى للأدب . وفيما يخص تلك المعاني التي ستأتي عن طريق رواية المستقبل فإنه من الحكمة بل من الشرف والذكاء أيضاً ألا ننشغل بها الآن . لقد قدرت منذ عشرين عاماً قيمة القليل الذي تبقى من العالم الكافكاوي في أعمال خلفائه المزعومين على حين — أنهم لم يفعلوا شيئاً سوى نقل المحتوى الميتافيزيقي ناسين تماماً واقعية أستاذهم . وإذاً فلا يتبقى إلا هذه الدلالة المباشرة للأشياء ( هذه الدلالة الوصفية الجزئية الموضوعية محل الجدل الدائم ) أعني هذه الدلالة الموجودة إلى جانب الحكاية والحادثة في الكتاب ، هذه التي تشبه المعنى ( العميق الغيبي ) الموجود في المابعدية . إن هذه الدلالة هي التي يجب أن يتركز عليها مجهود البحث والخلق . ( ولا يمكن التخلص منها وإلا فإن الغلبة تصبح للحادثة بل وللأشياء الغيبية . « فالميتافيزيقا » تحب الفراغ وتغوص فيه تماماً كالمدخان عندما يسير في فجوة المدخنة ) . ذلك لأن إلى جانب الدلالة المباشرة هناك دائماً العيب وهو الذي يعنى نظرياً ، الدلالة الصفر ، وهي أيضاً كثيراً ما تقود إلى غيبيات جديدة بفضل عملية التملك *récupération* الميتافيزيقي ، وهكذا نجد أن التجزئة اللانهائية

للمعاني يبني من جديد « كلية totalité » جديدة عقيمة وخطرة في الوقت نفسه . إلى جانب الحكاية ليس هناك إلا ضجيج الكلمات .

ولكن ينبغي أن نعرف أن لهذه المستويات المختلفة لدلالة اللغة ، تلك التي أشرنا إليها الآن ، تداخلات كثيرة ، وقد تتمكن الواقعية الجديدة من تدمير بعض هذه المتناقضات النظرية . فحياة اليوم وعلوم اليوم أيضاً قد حققت انتصارات كثيرة ساحقة على كثير من المتناقضات الكلاسيكية التي أوجدتها عقلانية القرون الماضية . ومن الطبيعي أن تحاول الرواية ، ككل الفنون الأخرى ، أن تسبق مناهج الفكر وليس أن تتبعها ، حتى وإن كانت هذه المناهج تحاول الآن إذابة عنصري التناقض ( فأنت تجد الآن مصطلحات ) « كالشكل المضمون » ، « والموضوعية الذاتية » « والمعنى العبثي » و « البناء التدميري » ، و « الذاكرة الحاضرة » و « الخيال الواقع » . . إلخ .

ولقد تردد من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار أن هذا الفن الجديد غير صحي ومنحل ولا إنساني وأسود . ولكن هذه الصحة التي يشيرون إليها ليست إلا صحة منحلة .. ماتت منذ زمن . إن الأشياء دائماً منحلة إذا قيست بمقاييس الماضي : الخرسانة المسلحة بالقياس إلى الحجر والاشتراكية بالقياس إلى الملكية الأبوية وبروست بالقياس إلى بلزاك ، وليس من اللاإنسانية في شيء أن نحاول بناء حياة جديدة للإنسان ، إن هذه الحياة لا تبدو سوداء إلا إذا كنا نبكي دائماً الألوان القديمة ولا نبحث عن الأشياء الجديدة الجميلة التي تضيء هذه الحياة .

إن ما يعرضه فن اليوم على القارئ أو المتفرج هو طريقه في الحياة في عالم الحاضر ، إنه يعرض على القارئ أو المتفرج أن يساهم في الخلق الدائم لعالم الغد . ولتحقيق هذا الهدف فإن الرواية الجديدة تسأل القارئ أن يظل واثقاً في قوة الأدب وتساءل كاتب الرواية الجديدة ألا ينجل من كتابة الأدب .

منذ أن بدأت الصحف والمجلات تفرد مساحات لمقالات عن الرواية الجديدة ولا أحد يكف عن القول بأن « الرواية الجديدة » ليست إلا موضة مآلها الزوال . ، ولو أننا فكرنا قليلاً في مثل هذا الرأي ، لوجدنا أنه يشير سخرية

مزدوجة فلو اتفقنا على ربط أسلوب معين من الكتابة بالموضة (وهناك كثير من التابعين الذى يتشتمون اتجاه الريح وينقلون الأشكال الحديثة دون الإحساس بضرورتها ودون أن يفهموا وظيفتها ودون أن يروا أن مثل هذا النقل يقتضى على الأقل براعة معينة ، نقول حتى لو أننا اتفقنا على هذا فإن الرواية الجديدة فى أسوأ الأحوال ستصبح الحركة التى تقضى على الموضوعات أن تتحطم كلما تقدم الوقت لكى يخلق منها دائماً موضوعات جديدة وذلك حتى يكون هناك دائماً استمرار . أما القول بأن مآلها للزوال فهذا هو بالضبط ماتقوله الرواية الجديدة .

ولا يجب أن نرى فى هذا النوع من الكلام ( عن زوال الموضوعات وعن تعقل الثوريين والعودة إلى التقاليدية الطيبة والبدع وغير ذلك من البلاهات ) إلا تلك المحاولة القديمة التى تريد أن تثبت بجمود ويأس أن « لا شئ » يتغير فى الحقيقة ، وأن « لا جديد تحت الشمس » بينما الحقيقة هى أن كل شئ فى تغير مستمر وأن هناك دائماً جديداً . إن النقد الأكاديمى يحاول أن يوهم الجمهور أن الرواية « الأبدية » ستمتص فى النهاية كل الأساليب الجديدة فى الرواية ، وستستخدم هذه فى إدخال بعض التحسينات التفصيلية على الشخصية البلازكية والعقدة المرتبة زمنياً والإنسانية ( الهيومانية ) الغيبية humanisme transcendant .

وقد يأتى هذا اليوم وربما يأتى سريعاً . ولكن يجب أن ندرك أنه فى اللحظة التى تبدأ فيها « الرواية الجديدة » فى خدمة شئ ما ، سواء كان هذا الشئ التحليل النفسى أم الرواية الكاثوليكية أم الواقعية الاشتراكية ؛ فستكون هذه اللحظة إشارة للباحثين بأن هناك « رواية أخرى جديدة » فى طريقها للميلاد ، لا يعرف الناس فيها يمكن أن تستخدم إلا فى الأدب . .

## بيان موجز بالكتاب الذين ورد ذكرهم بهذا الكتاب

\* **ريمون روسل** : شاعر فرنسي ولد بباريس ١٨٧٧ ومات ببالييرم ١٩٣٣ . ويعتبر من الرواد الأول الذين مهدوا لظهور السريالية . وأهم ما يميز شعره هو الصفة المتقنة والثراء الشديد في الصور الغريبة . وأهم أعماله هي البديلة *La Doublure* ( ١٨٩٧ ) والرؤية *La vue* ( ١٩٠٤ ) ، وانطباعات إفريقيا *Impressions d'Afrique* ( ١٩١٠ ) المكان القفر *Locus solus* ( ١٩١٤ ) ، نجمة الجبين *L'Etoile au front* ( ١٩٢٤ ) ، وتراب الشמוש *La Poussière des Soleils* ( ١٩٢٦ ) ، وانطباعات إفريقية جديدة *Nouvelles Impréssions d'Afrique-*

\* **سفيثو** ( إيتوري شميتر المشهور بإيتالو ) : *Ettore Schmitz dit Italo* : روائي إيطالي ولد بتريستا ١٨٦١ ومات بمونادى ليفنزا ١٩٢٨ . وقد عمل مهندساً إلى أن اكتشفه صديقه جيمس چويس في حوالي ١٩٢٧ . وقد كتب سفيثو ثلاث روايات هي : « حياة » *Una Vita* ( ١٨٢٢ ) و « هزال الشيخوخة » *(Senilità)* ( ١٨٩٨ ) ثم أشهر رواياته على الإطلاق وهي « ضمير زينو » *La Consenzadi Zeno* ( ١٩٢٣ ) . ويشتهر سفيثو بتصويره الساخر المرير وتحليله النفسي العميق لأبطال هزلي الإرادة والنوايا . ورغم امتلاء نفوسهم بالمطامع العظيمة إلا أنهم غير أكفاء لتحقيق هذه المطامع فهم مترددون يحكمهم الحجل والعقد .

\* **بوسكي** *Bousquet (joe)* : كاتب فرنسي ولد بناريون في ١٨٩٧ ومات بكاركاسون ١٩٥٠ . اشترك في معركة فالي في سنة ١٩١٨ وأصيب فيها إصابة خطيرة أجبرته على ملازمة الفراش طيلة حياته . وهو شاعر ميتافيزيقي يتميز بالتعبيرات الثرية الكثيفة . وقد ترك عديداً من الأعمال أهمها : ترياق أغصان العنب *La Tisane de sarments* ( رواية ١٩٣٦ ) ، ومترجمة من الصمت

Le Meneurdelunc القمر ورفيق (١٩٤١) Traduit du Silence  
 (١٩٤٦) ومعرفة المساء La Connaissance du soir (١٩٤٧) وجايد  
 عصر آخر La Neige d'unautre âge (١٩٥٣) والعواصم Les Capitales  
 (١٩٥٥) .

**الغرق La Nausée :** (١٩٣٨) هي أول عمل أدبي نشر لسارتر وهي بمثابة  
 الشعلة التي كشفت عن كاتب عظيم . ويدعى الكاتب أنه لم يكن يهدف  
 إلا لتقديم البوميات الخاصة بحياة أنطوان روكنتان الذي كان يعد رسالة للدكتوراه  
 في سنة ١٩٣٢ عن رجل يدعى دي رولبون de Rollebon . ومن خلال هذه  
 البوميات يصور سارتر سكان مدينة بوقيل (لوهافر) بواقعية يحسده موباسان  
 عليها . ومن ناحية أخرى فهو يصور درامة قد يعتقد القارئ في البداية أنها وقعت  
 بسبب تأمل روكنتان للعدم . ولكنه سرعان ما يكتشف أنها ناتجة عن خضوع  
 وتقيد هذا الإنسان لوجود فوضوي غير محدود وعن عدم قدرته ، لهذا السبب ،  
 على اكتساب حريته . إن الغثيان تحتوى على كل خطوط الوجودية  
 السارتيرية .

**الغريب L'Etranger :** رواية لألبير كامو نشرت في ١٩٤٢ .  
 هي رواية صغيرة موجهة أساساً لإثبات عبثية ولا إنسانية العالم الحديث . إن  
 مورسو Meursault بطل هذه الرواية يحس بنفسه غريباً على هذا العالم . لقد  
 قتل الجزائري لأنه ظن نفسه مهدداً وقد حكم عليه بالموت قضاة لم يتمكنوا من  
 فهم أعماله (ذهابه للاستحمام بعد دفن أمه) . وقد نشرت هذه الرواية  
 في نفس العام الذي نشرت فيه «أسطورة سيزيف» والرواية لهذا السبب تعتبر  
 تصويراً لأفكار كامو الفلسفية وتعد من أهم الكتب التي تصور فكر كامو .

\* **بانجيه (روبير) :** Robert Pinget

ولد بجنيف ١٩٢٠ . ومن أهم أعماله « بين فانطوان وآجاب Entre Fantoinet  
 Agap (١٩٥٠) وما هو أو المادة Mahu ou le Materiau (١٩٥٢) »

وباجا Baga (١٩٥٦) ، والابن Le Fiston (١٩٥٩) والشعلب والبوصلة Le Renaradet la Boussole (١٩٥٣) ، والتحقيق L'Inquisitoire (١٩٦٢) .

وتعتبر رواية التحقيق من أهم ما كتب ومن أبرز ما يمكن إدراجه تحت قائمة الرواية الجديدة . وهي تصور عجوزاً أصم يرد على أسئلة يوجهها له وكيل نيابة وذلك بسبب جريمة ربما وقعت وربما كان هذا العجوز شاهداً عليها . ومن خلال الأسئلة والأجوبة نشهد نحن القراء ميلاد عالم خيالي غريب برغم أنه بلزاكي الطابع لدقة وصف هذه الأشياء وتلك الكائنات الغريبة . وبرغم دقة الوصف وبرغم وضوح الأشياء الموصوفة فإن هذا العالم لا يقف إلا على فروض واحتمالات غير مؤكدة .

أما رواية « الابن » Le Fiston فهي خطاب يكتبه أب لابنه يدعوه للعودة إلى الوطن وحتى يغريه بالعودة فإنه يقص عليه الأحداث التي تقع في المدينة بما فيها من غراميات وعمليات دفن إلخ . غير أن هذا الأب سكير لا يعي تماماً ما يقول وينسى ما كتب : وعلى هذا فالأمور تختلط في ذهنه حتى أنه يكرر كتابة نفس الأحداث ولكن بطريقة مختلفة . ونتيجة لهذا التكرار ولذلك الفارق بين الطريقتين في وصف الحدث الواحد فإن القارئ يفقد باستمرار تلك الصورة التي يبينها لنفسه عن هذا العالم كلما تقدم في القراءة .

\* ميشيل بوتور : (Michel Butor)

ولد بمون - آن - بارويل . (بالشمال) في ١٤ من سبتمبر ١٩٢٦ . وحصل على إجازة ودبلوم الدراسات الفلسفية العليا . ثم عمل بالتدريس بإنجلترا واليونان ومصر والولايات المتحدة . وقد نشر أربع روايات هي : المرور على ميلانو Passage de Milan (١٩٥٤) ، وجدول الوقت L'Emploi du Temps (١٩٥٦) ، والتعديل La Modification (جائزة رونودو ١٩٥٧) ، ودرجات Degrés (١٩٦٠) . وقد نشر أيضاً عدة محاولات نقدية منها « عبقرية المكان » Le Génie du Lieu (١٩٥٨) .

وترجع أهمية بوتور إلى أنه واحد من مؤسسي فكرة الزمان والمكان في الرواية الجديدة . فهو يرى أن ليس للزمن وجود موضوعي بل هو ينبع من أفعالنا ويكون معنا علاقة جدلية يحقق نفسه من خلالها ونحقق نحن وجودنا من خلالها أيضاً : « فالزمن ليس محتوى تتكدس فيه الأحداث إنما هو يرتبط ويتعلق بنا وبحركات وجودنا . ( الرواية الفرنسية منذ الحرب . تأليف موريس نادو ) .

Le roman français depuis la guerre. n.r.f. coll. idées. Maurice Nadeau.

ولعل من الأفضل هنا أن نقدم نصاً نقدياً لبوتور يحاول فيه أن يوضح هذه الفكرة . غير أنه من الضروري التنبيه إلى أن كل هذه المفاهيم والأفكار تعتمد على أساس فينومينولوجي . يقول بوتور في كتابه « الرواية كبحث » Le roman comme recherche : « الرواية هي أحد الأشكال الخاصة للحكاية récit .

والحكاية ، كما هو معروف ، ظاهرة أوسع وأكبر بكثير من ميدان الأدب ، إنها أحد المكونات الجوهرية لعملية إدراكنا للواقع . فحتى موتنا ومنذ بداية تعلمنا للكلام نجد أنفسنا محاطين دائماً بالحكايات : في محيط الأسرة أولاً ثم في المدرسة ثم من خلال قراءتنا . إن الآخرين بالنسبة لنا ، ليسوا فقط ما رأينا بأعيننا وإنما ما حكوه لنا عن أنفسهم أو ما حكاه لنا آخرون عنهم .

وهذا الأمر لا ينطبق فقط على من نعرفهم ، وإنما ينطبق على الأشياء أيضاً ، بل على الأماكن التي وصفت لي ولم أذهب إليها . إن كل واحدة من هذه الحكايات تربطنا بقطاع صغير من قطاعات ما هو واقع . غير أن كل هذه الحكايات تتمتع بطابع مشترك ألا وهو إمكانية التحقق من صحتها : فأنا أستطيع أن أقطع بما قاله لي شخص ما بالاستعانة بمعلومات شخص آخر وذلك إلى ما لا نهاية : وإذا لم أفعل هذا فإنني أجد نفسي في مواجهة خطأ أو وهم .

ووسط هذه الحكايات التي يتكون جزء كبير من عالمنا اليومي بفضلها ، نجد بعض الحكايات مخترعاً تماماً . فنحن ، في محاولتنا لتجنب عدم الاستحسان ، نعطي للأحداث التي نقصها طابعاً نريد به أن نميزها عن كل ما اعتدنا أن نشهد ، وفي هذه الحالة نجد أنفسنا في مواجهة « حواديت » أو « أساطير » إلخ . أما



الروائي فهو يقدم لنا أحداثاً يومية ويحاول أن يعطيها بأكثر الوسائل الممكنة مظهر الواقعية ، الأمر الذي قد يؤدي إلى حد الإخلال والمخاتلة .

غير أن ما يقصه الروائي لا يمكن التحقق منه ، وبالتالي فإن ما يقوله يجب أن يكتفى بمظهر الواقع . . . فمن اللحظة التي يضع فيها الكاتب كلمة « رواية » على غلاف كتابه فإنه يعلن أن من العيب أن نحاول التأكد من صحة ما يقول . . . وعلى حين أن الحكاية الحقيقية تقف دائماً على منابع ذات جلاء ووضوح موضوعيين فإن الرواية تكتفي بذاتها في بعث ما تحدثنا عنه . لهذا السبب فإنها ميدان فينولوجي خصب ؛ إنها المكان الطيب الذي يمكن أن ندرس فيه الشكل الذي يظهر به الواقع لنا ، لهذا السبب أيضاً فإن الرواية ميدان بحث طيب للحكاية récit إن الزمان على هذا الأساس يفقد معناه التقليدي ويصبح المكان والفعل صورة أو ظاهرة الزمان . غير أن الظاهرة ، لارتباطها بنا نحن « الأحياء - الزمن » « être-temps » تصبح شيئاً لا يمكن أن يثبت ؛ وعلى هذا الأساس فالمحاولة التي يقوم بها الإنسان للاحتفاظ بصور ثابتة عن أدور أو أشياء أو أشخاص محاولة محكوم عليها بالفشل مقدماً . وهذا هو موضوع رواية « التعديل » Modification لميشيل بوتور : الموضوع عادي جداً : رجل يسافر إلى روما بعد أن قرر استئناف حياته مع عشيقته التي تنتظره . وفي الليل ، وهو جالس في القطار يقوم بمحاولتين ذهنتين في وقت واحد ؛ إنه يحاول أن يفصل نفسه عن حياته الماضية ويحاول أن يتنبأ بحياته المقبلة . وبمرور الوقت في عملية التفكير هذه تتضاءل أهمية تنفيذ القرار الذي كان قد اتخذه ، إذ أنه يدرك في الصباح أنه لم يحب عشيقته وإنما أحب كائناً غريباً بالنسبة له تماماً كالمدينة التي تسكنها هذه العشيقة . لقد أحب أحداثاً في هذه المدينة . على هذا ؛ فإن هذه الإنسانية تفقد كل قيمتها لو أنه نفذ قرار الذهاب إليها . غير أن هناك مستوى آخر يمكن لهذه الرواية أن تقرأ عليه : إن ضمير المخاطب الجمع vous يضيف إحياء بالالهام ويشير إلى تساؤل ميتافيزيقي يحس به البطل كما يحس به القارئ : « من أين تأتي ؟ وماذا تريد؟ وإلى أين تذهب؟ . . . إلخ » ولما كان

البطل لا يستطيع الإجابة على هذه الأسئلة فإنه يهرب بالإنغماس في تأمل لوحة فنية .

\* **وليم فوكنر** (William Faulkner) : كاتب أمريكي ولد بنيو البانيل بالميسيسيبي في ١٨٩٧ وينتمي لأسرة عريقة من أسر الجنوب .

وقد نشأ فوكنر في الجو الغريب الذي يتميز به الميسيسيبي هذا الجو المليء بذكريات الحرب الأهلية . وفي أثناء الحرب العالمية الأولى تطوع فوكنر بالطيران الملكي . ثم عاد إلى بلده بعد الحرب حيث اشتغل بعدة مهن وتنقل بين نيو أورليانز ونيويورك وقد أعطى في ١٩٢٦ عملة القرد . ( Monnaie de Singe ) ثم البعوض في ( ١٩٢٧ ) ثم الصخب والجنون ( ١٩٢٩ ) Sound and the furdy

ثم سارتوريس ( ١٩٢٩ ) Sartoris

ثم بينما انخضر ( ١٩٣٠ ) As I lay dying وفي ١٩٣١ نشر المحراب وهي الرواية التي رفعته إلى مصاف كبار الكتاب ثم تلى تلك الرواية دكتور مارتينو وقصص أخرى ١٩٣٤ والنخيل الوحشي ١٩٣٩ وصلاة جنازية من أجل راهبة ١٩٥١ وهي عمل غريب نصف روائي ونصف مسرحي أعدها ألبير كامو للمسرح في ١٩٥٦ وغير ذلك من الروايات ، وفوكنر كاتب صعب يستخدم أسلوباً معقداً لا تحمي دقته من الوقوع في الغموض الأمر الذي يجعل قراءة أعماله شيئاً عسيراً . ولقد وصف فوكنر في كثير من أعماله ولايات الجنوب وصور على وجه الخصوص مدينة أكسفورد تحت اسم جيفرس غير أن فوكنر يذهب إلى أبعد من المحلية ويرتفع من الخاص إلى الكوني الدائم ويتميز عمله بتحليل نفسي حاد مليء بالرموز كما تحتوي كل أعماله على طابع ملحمي يسوده التشاؤم والمرارة التراخيديان ، لم يتردد فوكنر في وصف أي مشهد ، وهو لهذا ، وليله أيضاً للمرعب والسوداوي من الشاهد يذكرنا بإدجار بو . في أعماله أيضاً يبرز طابعاً شعرياً تتخذ فيه الخبرة دوراً أساسياً .

\* **فرانز كافكا**

كاتب تشيكي المولد ألماني اللغة ولد ببراج سنة ١٨٨٣ ومات بفيينا ١٩٢٤

عاش ببراج حياة بيروقراطية رتيبة عديمة الأهمية وفي حياته لم تحز مسودات الأعمال التي نشرها أى نجاح . غير أن نفس هذه الأعمال التي عمل صديقه ماكس برود على نشرها بعد مماته قد صادفت نجاحاً كبيراً وأهم أعماله مستعمرة العقاب La métamorphose (١٩١٩) والتحول Le procès (١٩٢٥) وهذه الأخيرة قد أعدها للمسرح أندريه جيد وچان لوى بارو .

ثم القصر Le chateau (١٩٢٦) ثم أمريكا Amérique (١٩٢٧) . ولقد نشرت في سنة ١٩٤٨ يومياته التي لم يقطعها أبداً من ١٩١٠ حتى وفاته ،  
ومما يثير الانتباه ويجذب القارئ في أعمال كافكا هو تعبيره بقوة عن يأس الإنسان في مواجهة عبثية العالم . إن أعماله البسيطة عن قصد تحتوى على تباين شديد بين الانشغال بمتابعة الواقع في أشد أشكاله مادية ثم ، التفكير الملح في عالم غامض خيالى غريب ينبع من الحلم . ولقد حاول النقاد أن يدرجوا أعمال كافكا تحت مذهب التعبيرية أو السريالية ولكنها برغم هذا تظل حتى الآن مستقلة تماماً عن أى مدرسة أدبية ظهرت حتى الآن .

\* ستندال :

هنرى بيل المعروف باستندال كاتب فرنسى ولد بجرونبل ١٧٨٣ ومات بياريس ١٨٤٢ وهو مؤلف ( راسين وشكسبير ) وروايات أرمانس Armance (١٨٢٣) ، الأحمر والأسود Le Rouge et le Noir (١٨٣١) ودير بارم La chartreuse de Parme (١٨٣٩) ولوسيان لوين Lucien Leuwen (وقد نشرت في ١٩١٠) .

وستندال رومانتيكى في مياله لتحليل العواطف الحارة ولكنه محال من الدرجة الأولى وعلى قدر كبير من الصفاء الذهنى بل وفي بعض الأحيان على شئ من السخرية . ومن غريب الأمور أن ستندال لم يشتهر في عصره وإنما عرف بعد مماته ويعده الكتاب المحدثون الأب الروحى للرواية الحديثة لميله لإضاعة وإغراق أبطاله وسط أحداث وانفعالات لا نهاية لها .

\* جويس ( James ) Joyce

كاتب إيرلندي الأصل إنجليزي اللغة ولد بدبلن ١٨٨٢ ومات بزيورخ ١٩٤١ .

تعلم عند الجيزويت بالفيدير كوليدج . من ١٨٩٣ حتى ١٨٩٨ ثم سجل اسمه بـ . . . university collage ولقد رفض جويس أن يساهم في مشاكل إيرلندة القومية بل إنه لم يساهم في أية حركة سياسية طيلة حياته . وهو في مقابل هذا قد عمل على اكتساب ثقافة واسعة وتعلم العديد من اللغات ولقد اهتم على وجه الخصوص بالنمو المقارن . سافر إلى باريس في ١٩٠٢ ثم عاد إلى إيرلندة ١٩٠٣ حيث اشتغل بالتدريس لعدة أشهر بمدرسة بدبلن ثم تزوج وسافر إلى أوربا حيث استقر نهائياً بمدينة تريستا في ١٩٠٦ حيث اشتغل بتدريس اللغة الإنجليزية .

غير أن هذه الحياة المتقلبة لم تشغله عن الاجتهاد لخلق الأعمال الأدبية أو على وجه الدقة لم تشغله عن تحويل حياة وآلام وأفكار رجل عادى إلى عمل أدبي . ولقد ذهب في هذا إلى أبعد الحدود حتى إنه جعل نفسه حقلاً للملاحظات . وقد حاول جويس الشعر في بداية حياته ليودع فيه أفكاره الخاصة ؛ فأخرج موسيقى الحجرة chamber music الذى ظهر في لندن ١٩٠٧ غير أنه لم يكن شاعراً طيباً أكثر من كونه قصاصاً رغم قيمة القصص التى نشرها في ١٩١٤ تحت عنوان سكان دبلن Dubliners .

غير أن قدرته على الإفصاح لم تنفجر إلا عند أول رواية طويلة نشرها وهى « ديدالوس » ، بورتريه للفنان فى شبابه "A portrate of the Artist as ayoung man

وقد ظهرت أولاً في ١٩١٤ بالمجلة الإنجليزية . "The egorst" ثم ظهرت في كتاب بنيويورك ١٩١٦ وتعتبر ذكريات الشباب التى كتبها جويس في عدة سنوات المقدمة الحقيقية للعمل الضخم الذى سيظهر في ١٩٢٢ ألا وهو أوليس (ulysses) . ولقد كتبت هذه الملحمة في ظروف صعبة

فقد اضطّر جويس للهروب إلى سويسرا حيث مكث من ١٩١٥ إلى ١٩١٩ ،  
في البداية بزيورخ وبعد ذلك في لوكارنو ، ولقد اعتبرت الرواية منذ نشرها  
كعمل بورنوجرافي بل لقد حرم تداوله بالولايات المتحدة وإنجلترا غير أن  
باريس قد عوضت الكاتب عن هذا بأن أحاطت كتابه بالرعاية منذ ١٩٢٠ .

فقد أحاط به هناك عديد من الأصدقاء المخلصين الذين اعترفوا به  
وساهموا في إنجاح العمل وترجمته إلى الفرنسية تلك الترجمة التي ظهرت في

سنة ١٩٢٩ : [www.library4arab.com](http://www.library4arab.com)

وقد عاد جويس إلى إنجلترا في ١٩٢٢ ومكث بها فترة من الوقت عاد  
بعدها ليكتب عملاً جديداً ظهر في ١٩٣٩ تحت اسم سهرات فنييجان .

Finnegans wake ويمكن أن يقال إن هذا العمل قد فشل فشلاً مطبقاً .  
فهو شيء أشبه بحلم لعامل كباريه إيرلندي يتذكر حكايات كل الرجال الذين  
عرفهم ، وصعوبة هذا العمل تكمن أول ما تكمن في اللغة التي اصطنعها جويس :  
فهي نوع من اللهجات دخل فيها ما يربو على الستين لهجة وتجمعت في لغة  
واحدة لتكون في النهاية ، على حد قول جويس نفسه ، العمل المجنون لرجل  
مجنون .

### أهمية أوليس

تعود أهمية هذه الرواية إلى أنها تخلو من كل ما عرف في الرواية التقليدية  
من عقد وأحداث وتحليل شخصيات . هي فقط تحاول تسجيل يوم واحد  
لسمسار بدبلن هو ليوبولد بلوم من أول النهار حتى ساعة النوم أي من الساعة  
الثامنة صباحاً حتى الثالثة بعد منتصف الليل .

ويتابع جويس بلوم في كل حركاته وسكناته وأفكاره ورغباته وتفاهاته . وهذا  
التصوير الذي يطمح لئلا يحذف شيئاً على الإطلاق لا يحذف ولو لحظة  
واحدة .

إن ليوبولد بلوم يمثل الإنسان مثل أوليس الإنسان في ملحمة الأوديسا التي

يقترّب منها جويس بعمله في بعض الأحيان . إن هذا المنلوج الداخلي الطويل الذي يطلق فيه الكاتب العنان لجرأته في الأسلوب والتي تمتلئ بالرموز المعقدة ما زالت حتى الآن محل أحكام مختلفة بل يرى بعض المحدثين من كتاب الرواية الحديثة مثل فيرجينيا وولف أنها نكبة عظيمة "splendide désastre" .

**[www.library4arab.com](http://www.library4arab.com)**

## الفهرس

صفحة	
٥	مقدمة
١٣	ألان روب - جرييه
١٧	١ - فيم تستخدم النظريات - ١٩٥٥ - ١٩٦٣
٢٤	٢ - طريق لرواية الغد - ١٩٥٦
٣٣	٣ - حول بعض أفكار بالية - ١٩٥٧
٣٤	الشخصية
٣٧	الحكاية

www.library4arab.com

٥٣	٤ - طبيعة وإنسانية ومأساة - ١٩٥٨
٧٥	عناصر إنتولوجيا حديثة
٧٦	٥ - أغاز وعدم شفافية ( عند ريمون روسل ) - ١٩٦٣
٨٣	ضمير زينو المريض
٨٨	٦ - جوبوسكى الحالم - ١٩٥٣
١٠١	٧ - صمويل بيكيت أو الحضور على المسرح - ١٩٥٣ - ١٩٥٧
١١٤	٨ - رواية تخترع نفسها - ١٩٥٤
١١٩	٩ - رواية جديدة - إنسان جديد - ١٩٦١
١٢٧	١٠ - الزمان والوصف في القصة المعاصرة - ١٩٦٣
١٣٩	١١ - من الواقعية إلى الواقع - ١٩٥٥ - ١٩٦٣
١٤٩	بيان موجز بالكتّاب الذين ورد ذكرهم بهذا الكتاب

**www.library4arab.com**

تم طبع هذا الكتاب  
على مطابع دار المعارف بمصر



**[www.library4arab.com](http://www.library4arab.com)**

## نحو رواية جديدة

عرف الإنسان الرواية منذ زمن طويل ، ولقد كانت الرواية في نظر الكثيرين مجموعة من الأحداث تدور بواسطة عدة أشخاص في تسلسل زمني معين . ومعنى آخر كان الزمن هو البطل الحقيقي في الرواية منذ نشأتها حتى الآن : فن « أميرة كليف » لمدام دي لافاييت حتى « البحث عن الزمن الضائع » لمارسيل بروست و « أوليس » لجيمس جويس ، كان « الزمن » يحتفظ بمكانة مرموقة في الرواية .

وإذا كان « الزمن » قالباً تُصب فيه الأحداث في الرواية « البلاغية » والرواية « الفلوبيرية » ، فإنه نسي في الرواية الحديثة ، عند جويس وكافكا وفوكتر وغيرهم ، أما في الرواية الجديدة فالأمر يختلف تماماً .

وحيال الآن - يجب - جريه في هذا الكتاب - يشرح هذه النظرة الجديدة في الرواية . إنه يقول إن لكل إنسان زمنه الخاص . . . وإنهم يعد هناك وجود لثلاث العلاقة الكاذبة بيننا وبين العالم ( علاقة الامتلاك والسيطرة في القرن التاسع عشر ، وعلاقة العيب في القرن العشرين . . . ) وإن البطل الحقيقي في الرواية الجديدة هو « المكان » .

وتلك هي الثورة التي أتى بهاروب - جريه .